



Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience : enjeux cinématographiques et historiques

Amélie Bussy

► To cite this version:

Amélie Bussy. Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience : enjeux cinématographiques et historiques. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30040 . tel-01150415

HAL Id: tel-01150415

<https://theses.hal.science/tel-01150415>

Submitted on 11 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ARTS (Histoire, Théorie, Pratique) »

**REPRISE(S) DE HARUN FAROCKI,
LA POSSIBILITÉ D'UNE EXPÉRIENCE**

Enjeux cinématographiques et historiques

Présentée et soutenue publiquement le 15 octobre 2014 par

Amélie BUSSY

Sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit

Membres du jury

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Sylvie ROLLET, Professeure, Université de Poitiers.

Christa BLÜMLINGER, Professeure, Université de Paris 8.

Pierre SAUVANET, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Jean-Pierre Bertin-Maghit, pour avoir accepté de diriger cette thèse, pour son aide scientifique et ses encouragements constants.

Ce travail ne serait pas non plus ce qu'il est sans l'aide précieuse d'Anita Leandro, qui fut mon professeur de la Licence au Master et qui a toujours suivi mes travaux. Cette recherche lui doit beaucoup. Ses relectures et son accompagnement m'ont aidée à préciser ma pensée, et à rédiger dans les moments les plus critiques.

Je tiens également à remercier deux de mes lecteurs, Vincent Lefort et Denis Decourchelles, pour leurs remarques et leurs corrections.

Résumé

L'œuvre du cinéaste Harun Farocki permet de repenser les rapports entre cinéma et histoire et de dépasser l'habituelle conception selon laquelle l'historiographie serait une articulation compréhensible et analytique des événements passés entre eux. En reliant l'homme non pas tant à son passé qu'à sa condition historique actuelle, ses films se proposent d'écrire l'histoire comme une expérience, avec les moyens du cinéma. Ils annoncent les enjeux de diverses modalités d'écriture proprement filmiques de l'histoire, ce qui permettra d'interroger plus largement les pratiques qui cherchent réellement à employer et créer une forme cinématographique à même de rendre sensibles les interrogations historiques qu'elles soulèvent ou proposent. C'est en ce sens que cette thèse se donne pour projet de décrire quelles sont les « reprises » du cinéaste Harun Farocki qui concourent à écrire, au cinéma, une histoire dont nous pouvons en tant que spectateurs faire l'expérience. Il s'agit de voir comment ses reprises d'images posent, grâce à la mise en scène et au montage, des enjeux historiques et cinématographiques qui sont de réelles nouvelles manières de voir et d'entendre, et comment le cinéaste propose, avec les moyens inhérents à son art, de nouvelles écritures, de nouvelles lectures, une lisibilité inédite – pour l'histoire et pour le cinéma.

Abstract

Title : RETAKE(S) by Harun Farocki, the possibility of an experience : film and history at stakes.

The work of filmmaker Harun Farocki helps us to think the relationships between cinema and History and go further the usual conception of historiography, where history would be an analytic and understandable writing of the past events. Because they are linking us to a present historical condition rather than simply binding man to his past, his films try to write history as an experience, with the means of cinema. They will allow us to observe the methods and ways of writing films which really search to create a cinematographic form able to read in a new and sensible way the historical questions films can sustain.

That's why this research proposes to enlighten and describe what are the “retakes” (“reprises” in french which also means “sew on again”) of filmmaker Harun Farocki which contribute to write history which we can experience as spectators. It intends to examine how his editing of already existing images invents its own aesthetic to write history with film – and how an “experience” can be offered specifically by new ways of writing, seeing and hearing films, and by doing so, deepening our reading of film and history altogether.

Mots clés : Farocki, Harun, Cinéma, Histoire, Reprises, Expérience, Spectateur.

Key Words : Farocki, Harun, Cinema, History, Retakes, Experience, Spectator.

**La thèse a été préparée au CLARE (EA4593),
domaine universitaire
33607 Pessac Cedex**

Table des matières

Avant-propos.....	15
Introduction :	
Des reprise(s) et la possibilité d'une expérience	17
I. Le cinéma de reprise et l'histoire.....	17
II. Pourquoi l'expérience ? : De la politique des films à l'expérience du spectateur.....	19
III. Six figures de reprise(s) entre histoire et cinéma	25
IV. Présentation du plan.....	27
1. REPRISES DU REGARD.....	33
Introduction.....	35
1.1. ARCHÉOLOGIE DU REGARD.....	37
1.1.1. L'archéologie du regard absent : une histoire des regards possibles.....	41
1.1.1.1. Écrire l'histoire d'un regard absent.....	41
1.1.1.2. Se filmer en train de voir.....	46
1.1.2. L'archive comme « complexe » de regards	50
1.1.2.1. Le problème de la propagande.....	50
A – Le silence pour observer les deux regards.....	52
B – Quelques éléments du film inachevé.....	52
1.1.2.2. La commande, le filmeur et les filmés : l'irrésolution des images de Westerbork.....	58
A – Les plans du travail à la ferme.....	58
B – Les traductions et la zone grise	61
1.1.3. La reprise explicite des images de prison et le regard « sauf ».....	67
1.1.3.1. Les caméras de surveillance en prison et le regard du surveillant.....	68
A – Aux parloirs des prisons : l'amour est une fraude.....	70
B – Aux parloirs des prisons : la pièce des vingt-cinq cents.....	76
1.1.3.2. La caméra est une arme.....	78
1.2. JEU DE L'ACTEUR, TÉMOIN EN JEU.....	85
1.2.1. Le jeu de l'acteur : une autre distance pour comprendre les regards dans l'histoire	88
1.2.1.1. Jeu distancié et critique de la représentation courante.....	90
A – Parce que dire c'est faire.....	90

B – Risquer de voir.....	93
1.2.1.2. Le refus de voir ou ne pas vouloir être témoin de la guerre du Vietnam.....	97
A – De l'action à la lenteur.....	97
B – C'est trop : assez, assez, il y en a marre	100
1.2.1.3. Un panoramique pour reprendre la division des tâches du travail.....	104
A – Séparer les laboratoires.....	104
B – Nos voix et ce que nous sommes : le dilemme entre parler et agir.....	106
1.2.2. Voix incarnées : un travail économe pour entendre le témoin.....	113
1.2.2.1. Voix et jeu de l'acteur, des Straub à Farocki : une nouvelle matière sensible.....	114
A – Rythme et silence.....	114
B – Qu'il se mette à parler.. le travail du texte chez Farocki et les Straub.....	115
C – Pourquoi un jeu distancié ? : la question de l'empathie.....	117
1.2.2.2. Jouer le témoin Thai Bihn Dan : entendre le témoignage du survivant.....	122
A – La parole du survivant	122
B – La fiction contre l'horreur.....	124
C – Un seul témoin parmi les témoins.....	125
1.2.3. La fiction pour saisir le témoignage de l'archive.....	130
1.2.3.1. Une fiction pour le cliché de la femme photographiée par le SS.....	131
A – La fiction pour raconter la prise de vue.....	131
B – L'image survivante et la mort du sujet filmé.....	133
1.2.3.2. Les différents niveaux de témoignage dans Images du monde.....	135
1.2.3.3. Vers un art témoin	139
1.3. VISAGES, HISTOIRE(S) ET CINÉMA.....	149
1.3.1. Visages dans l'histoire : écrire pour les sans-noms.....	153
1.3.1.1. Exposition des visages quelconques de l'histoire.....	155
A – Jouer Thai Bihn Dan : le visage est le masque.....	158
B – Rodika, un visage en gros plan pour parler pour les morts.....	164
C – 1944-1960 : Voir deux visages dans la guerre.....	172
1.3.1.2. Des visages de cinéma pour donner un nom.....	181
1.3.1.3. Visages quelconques : les masques de l'amitié.....	197
A – Pourquoi des visages anonymes ou quelconques ?.....	197
B – Les visages quelconques contre la représentativité historique, politique, cinématographique	201
C – Des visages pour « accompagner l'amitié dans l'oubli ».....	205
1.3.2. Le cinéaste et le spectateur : des regardeurs de cinéma	210
1.3.2.1. Les références communes aux films.....	212

A – Le problème de la citation.....	213
B – La citation d'Un chant d'amour de Jean Genet.....	215
C – À la recherche des milliers de scènes : les sorties de prison comme motifs.....	221
1.3.2.2. Des motifs pour étudier le cinéma.....	225
A – Toutes les sorties d'usine comme problème de montage.....	225
B – Du thème « sorties d'usines » à l'étude d'une scène comme motif original : Zeche Morgenrot	230
1.3.2.3. L'Œil et la Main.....	236
1.3.3. Le renversement du cinéma lui-même.....	244
1.3.3.1. Faire des images un commun.....	245
1.3.3.2. « J'ai cru voir des condamnés ».....	248
A – Des gestes et des regards ont produit ces images intolérables.....	249
B – Montrer l'oubli dans les images du monde	253
1.3.3.3. Solitaire et solidaire : le visage sensible de la communauté absente.....	255
A – Un regard autre : retourner les images	256
B – De l'image intolérable à l'image pensive, de la représentation à la figure : créer de la pensée avec les images comme politique des films	259
Conclusion de la partie.....	262
2. REPRISES DU MONTAGE.....	265
Introduction	267
2.1. L'AUTEUR COMME AGENCEUR.....	271
2.1.1.« L'agenceur » ou le cinéaste au banc de montage : figure impersonnelle du film au travail	275
2.1.1.1. Une pensée du montage.....	277
2.1.1.2. Une connaissance des images.....	282
2.1.1.3. Une écriture des gestes : où l'auteur gagne en communauté.....	288
2.1.2. Agencer l'événement et le film : un temps commun.....	293
2.1.2.1. Tisser, relier, espacer.....	294
2.1.2.2. De l'analogie à la pensée.....	302
2.1.2.3. L'auteur comme agenceur... et le montage comme forme-qui-pense.....	310
2.1.3. Le nouveau lien entre le passé et le présent du montage : « sans auteur », un choix politique d'écriture	315

2.1.3.1. Quel niveau de signes on choisit.....	315
2.1.3.2. Que peut-on maintenant pour le passé ?.....	320
2.2. LA MÉMOIRE À L'ÉPREUVE DU MONTAGE	325
2.2.1. Trous de mémoire, trous du montage ou la représentation difficile	329
2.2.1.1. Les noirs de Farocki, une résistance à faire œuvre ?.....	329
2.2.1.2. Le corps fragile de l'archive.....	340
2.2.2. Le film écrit comme un processus de mémoire : partager l'enquête sur les archives.....	348
2.2.2.1. Premier geste. Retrancher et soustraire.	351
2.2.2.2. Deuxième geste. Répétition et recadrages.....	363
2.2.2.3. Troisième geste. Intervalles.	384
A – Les intervalles : monter en série pour générer une critique des archives.....	393
B – Les intervalles : consteller les images pour dessiner une mémoire résistante.	397
2.2.3. « Une mémoire de film » comme éthique de la reprise de l'archive, de la mémoire et du témoin.....	417
2.2.3.1. Du « reste » à sa « reprise », une méthode cinématographique et historique de la singularité.....	417
A – Quel cas faire de l'archive ? Vers une écriture de la relation.	419
B – L'écriture en processus : lier la recherche et la narration	428
C – De la méthode à la politique : le film reprisé comme éthique de la reprise.....	434
2.2.3.2. « Eh bien ! La guerre ! » La critique de la mémoire impartageable dans les films de Farocki : représenter la mémoire empêchée et la rendre possible de nouveau.....	443
A – Trois cas pour critiquer l'utilitarisme de la mémoire : le décorateur, Hausner instructeur, et le problème du procès Russell.....	446
B – Parler pour le témoin, « pour les morts » avec l'altérité et la perte du cinéma : une nouvelle façon d'écrire la mémoire dans les films de reprise	457
C - De la perte au passé sans traces : des formes reprises pour le penser	470
2.2.3.3. Le film de mémoire « vient à bout de tout sauf des blessures	477
A – L'œuvre de mémoire : de l'information-communication à la traduction	477
B – L'œuvre de mémoire et sa diffusion	483
2.3. L'ÉVÉNEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE ?.....	491
2.3.1. L'événement et l'image : rechercher l'événement, où est l'événement ?.....	495
2.3.1.1. Une recherche avec nous	496
A – Le panoramique du Comité central.....	498
B – Un amateur filme l'événement à bout de zoom	500
2.3.1.2. Ne pas confondre l'événement et l'image : le choix de la chronologie.....	502

A – Croire à la révolution et regarder l'événement filmé.....	503
B – Des "filmeurs" à "la manipulation des images" : comment fut capté l'événement ?	506
C - Les "filmeurs" : donner aux images un énonciateur	509
2.3.1.3. La critique de l'événement médiatique.....	514
A – L'événement tel que les révolutionnaires eux-mêmes le médiatisent : ébauche d'une critique de la révolution filmée	515
B - Sortir de la temporalité de l'événement médiatique : un défi cinématographique pour le film de reprise	527
2.3.2. Farocki « chroniqueur » : des événements petits et grands	534
2.3.2.1. Des échelles petites et grandes pour écrire l'histoire.....	535
A – L'attention au petit pour « repérer l'événement »	536
B – Quelles échelles pour l'histoire, la vie, la révolution ? : le choix des images amateurs dans Vidéogrammes.....	542
C – Des variations d'échelles plus que le choix du petit : une histoire enchevêtrée.....	545
2.3.2.2. Des images amateurs pour raconter la révolution.....	552
A – Un amateur se tourne vers la rue	554
B – La rue et l'intérieur comme espaces politiques concurrents.....	558
2.3.2.3. Le devenir-révolutionnaire des gens contre l'avenir de la révolution : penser Vidéogrammes avec Gilles Deleuze.....	564
2.3.3. L'ouverture du film à l' « il y a » de l'événement et de la révolution roumaine	574
2.3.3.1. Un film de voyants.....	576
2.3.3.2. Un film de possibles.....	579
2.3.3.3. Des voyants et des possibles pour l'événement : créer des images de résistance.....	584
Conclusion de la partie.....	593
Conclusion.....	597
Table des illustrations.....	605
Bibliographie.....	607
Ouvrages publiés concernant Harun Farocki.....	607
Références par chapitres.....	608
Filmographie.....	623

Avant-propos

Quand j'ai rencontré Harun Farocki à Paris en 2011, lors d'une projection de ses films *Respite* (2007) et *Feu inextinguible* (1969) organisée à la Fémis à l'initiative du BAL, parmi les quelques mots que nous avons échangés une phrase a retenu mon attention : « Je ne suis pas un théoricien ! » Pourquoi avait-il besoin de me préciser cela au moment où je lui demandais si, à l'occasion, je pouvais lui poser quelques questions sur son travail pour ma thèse ? Cette réponse a déclenché une longue réflexion sur le rôle de la théorie du cinéma. Celle-ci semble servir moins aux cinéastes qu'aux spectateurs de films, pour lesquels une médiation textuelle peut parfois mettre en mots ce qu'une pratique – le visionnement de film – ne suffit à expliciter. Or, quel est véritablement le travail d'un théoricien ? Ceux qui écrivent sur le cinéma ont certainement une réponse liée à leur propre désir d'écrire et à leur pratique, mais les raisons sont rarement formulées pour le lecteur. C'est un critique de cinéma, et non un théoricien a priori, qui a certainement le mieux défini le rôle en question du texte : pour Serge Daney, car c'est de lui qu'il s'agit, écrire sur le cinéma consiste à traduire en mots une expérience de visionnement des films pour quelqu'un qui ne les a pas vus. Mais il fut lui aussi un grand théoricien, inventant au jour le jour une écriture sur des films que peu de personnes voyaient effectivement au cinéma.

Le cinéma de Harun Farocki est très peu connu en France, même si depuis l'exposition et rétrospective que lui a consacrée le Jeu de Paume en 2009, ses travaux commencent à l'être – tant ses films de cinéma que les installations qu'il réalise pour la galerie ou le musée. Dans ce travail, nous nous concentrerons uniquement sur les films du cinéaste allemand, et particulièrement ceux qui ont trait à l'histoire. Il s'agit de cheminer parmi les œuvres, pour décrire combien ses films sont, pour le spectateur, une forme d'expérience de l'histoire qui vient amplement des formes de cinéma dont il use pour l'écrire. Comme Daney, le texte se posera donc en médiateur entre les films et l'expérience du spectateur, afin d'apprécier les films du cinéaste autant que le visionnement que nous pouvons, depuis notre position, en faire.

Si le cinéaste n'est pas un théoricien et produit rarement la théorie de son propre cinéma sinon en parlant de sa pratique, rédiger cette thèse sur des films qui furent faits par un homme consiste pourtant bel et bien à œuvrer pour lui, en toute amitié. En traduisant en mots l'expérience qu'ils constituent, en restant au plus près du travail du cinéaste, de ce qui se produit sur l'écran par les formes qu'il met en œuvre, *écrire* sur les films est un geste qui fait bien plus que les donner à penser et en énoncer les qualités : c'est une façon de rendre hommage à un travail que le cinéaste effectue solitairement à la table de montage, et une invitation à voir ses films.

Harun Farocki est décédé le 30 juillet 2014, au moment de la rédaction de cette thèse. Décrire les *Reprise(s)* de son cinéma ce serait donc, aujourd'hui plus que jamais, produire la théorie de sa pratique pour que les films, même sans leur créateur, poursuivent leur chemin, « pour la suite du monde »¹.

¹ Pour paraphraser le beau titre de Pierre Perrault, *Pour la suite du monde* (1963), premier film de la trilogie de *L'Île aux Coudres*.

Introduction :
Des reprise(s) et la possibilité d'une expérience

I. Le cinéma de reprise et l'histoire

Le cinéma de Harun Farocki est un cinéma de la reprise. Il reprend un grand nombre d'images existantes (archives, films de cinéma, images de surveillance, de test d'usines, photographies, etc.) pour les réécrire dans un film nouveau. Si nous nous sommes penchés sur ce geste essentiel de son cinéma pour observer comment il était l'inventeur de formes cinématographiques pour écrire l'histoire, c'est parce qu'il y avait là selon nous la question fondamentale du partage des images qui nous entourent, ces images qui font partie de notre histoire en tant que spectateurs de cinéma. La reprise exige en effet l'élaboration d'une forme à même de comprendre la spécificité du matériau collecté (comment il fut filmé ou ce à quoi il a concouru) et ce qu'il s'agit de mettre en jeu dans sa réapparition présente, sa réécriture filmique, historique. Reprise(s) donc, au pluriel, semble le terme plus adéquat pour décrire cette pratique multiforme, non seulement diverse d'un cinéaste à l'autre mais surtout si exigeante pour qui désire respecter les images et leur autorité propre : il faut chaque fois réajuster son geste. Dans le cinéma de Farocki, cette exigence envers le matériau est manifeste. Chez lui, l'image est le résultat d'une prise de vue, d'un regard, d'une écriture. Elle est un matériau plastique, mémoriel et très écrit, qui ne peut être repris n'importe comment : les archives, les photographies, les films de cinéma résistent au reprenneur qui s'essaye à leur faire dire quelque chose de nouveau. Précisément, Farocki en tient compte. Pour lui, *créer du nouveau avec une reprise d'images ne peut se faire qu'en reprenant avec soin le matériau*, afin de révéler les conditions de son élaboration ou afin de ne pas heurter la mémoire de ceux qui l'ont fait ou qui y sont filmés : c'est la question des témoins, des victimes, de « pour qui » on écrit l'histoire. Aussi les gestes qui sont entrepris pour le faire – la question donc du « comment ? » – auront-ils, nous le verrons, toute leur importance, leur part éthique.

Un film a guidé notre étude, s'il n'en est même à l'origine. Il s'agit de *Reprise(s)* de Hervé Le Roux, un film bien différent de ceux que réalise Farocki mais qui contient en germe toutes les questions que nous nous posons sur l'écriture de l'histoire au cinéma, écriture politique aussi bien que plastique, mais aussi écriture qui permette au spectateur d'accéder à l'histoire des images. Lorsque Le Roux reprend dans son film cette petite archive tournée à l'usine de piles Wonder en juin 1968, à la fin de la grève, il décide d'abord de mettre les ouvriers, syndiqués, étudiants et grévistes de Wonder face à l'archive filmée. Pour Le Roux, il s'agit de réécrire l'histoire de cette image, mais de le faire avec ceux qui en furent les acteurs. Ce choix laisse déjà entrevoir ce que serait un film qui rend possible ou restitue une expérience de l'histoire. Le matériau est le point de départ de l'enquête, qu'il partage avec ceux qu'il interroge dans le présent du tournage, en 1990. Chaque fois nous entendons le son et les observons face à un téléviseur, et le film déclenche leur parole. Par l'entretien, Le Roux fait entrer en relation la mémoire des personnes et la mémoire de l'image. Aussi à l'écran, pour nous qui n'avons pas vécu cette situation, les archives sont remontées, parfois en silence, parfois en l'arrêtant au milieu d'une phrase, parfois en un arrêt sur image avec le son qui continue... Ce qui fait l'incroyable force de cette écriture et en même temps sa simplicité, c'est qu'elle comprend qu'une histoire écrite au cinéma doit employer les moyens inhérents à cet art, et non uniquement utiliser l'archive pour démontrer, prouver ou illustrer un discours. Dans ce film, la petite archive est profondément réécrite au montage pour actualiser ce qu'elle contient de mémoire. Grâce à l'écriture plastique du document, son écriture nouvelle, Le Roux crée dans son film une « mémoire filmique », celle précisément que le spectateur « de cinéma » est en mesure d'appréhender depuis sa position.

Toutes ces remontages et mises en scène de l'archive constituent ce que nous appelons des reprise(s), une forme d'écriture des images qui entend redonner à l'archive une histoire, en la réécrivant. D'une part, elles sont conscientes de l'historicité d'un document, de la façon dont il consigne et enregistre une mémoire ; d'autre part, elles font de l'écriture filmique l'enjeu d'un partage, œuvrant sans cesse à une mise en jeu de la mémoire pour celui qui regarde le film afin qu'il puisse se l'approprier. Entrer dans l'histoire de Wonder avec le film de Hervé Le Roux, c'est acquiescer que l'image est un objet de partage, du tournage au montage ; que l'histoire est une écriture qui reprend les documents dans le but de s'interroger sur ce qui a été (l'événement, un tournage) de façon collective. Surtout, ce film possède un personnage, cette femme qui, tout au long du tournage ce matin de juin, n'a pas cessé de crier, de dire son refus, celui de rentrer au travail, et celui de l'intolérable. « On est noires jusque là, hé ! » : le son de sa voix, son visage, sa colère, sont les matériaux que le cinéaste peut reprendre parce qu'un film les a enregistrés. Et c'est en donnant une place centrale à cette femme dans sa reprise, que

l'histoire nous deviendra nécessaire, en même temps que nous deviendrons solidaires de son destin.

Tel est ce dont Le Roux est l'inventeur : des reprise(s) pour une écriture de l'histoire filmique, plastique, politique. Voir ce film, c'est une invitation à penser la manière dont elle peut être écrite au cinéma de sorte à ce qu'une expérience se constitue, qui nous rende sensible aux images, et dont les formes ne cessent de partager le désir d'histoire (ici solidaire de cette ouvrière). Le cinéma de Farocki nous a semblé entièrement faire partie de ce cinéma de la reprise ainsi décrit, de par ses enjeux, ses formes, ses écritures. C'est un fait : les films de Farocki sont constitués quasiment uniquement d'images qui existent déjà, le cinéaste tournant rarement lui-même ses propres images. Mais chez lui, c'est aussi toute l'histoire qui se voit repensée avec les images précisément parce que, comme chez Le Roux, elle est fondamentalement *écrite avec elles*. Farocki fait aussi partie de ce cinéma documentaire qui bouleverse ce que nous pensons être un film d'histoire par son écriture fragmentée, tissée, « reprise ». Toutefois, ses reprises ont pour particularité d'être extrêmement analytiques, non seulement à cause de la multiplication des sources reprises, mais aussi parce que le cinéaste ne cesse de les faire passer à travers un faisceau de questions. C'est quelque chose qui lui est propre : Farocki interroge les images, leur histoire, leur mise en scène, leur regard. Et ses films ne sont que la mise en œuvre, dans le temps du film, de ses questions avec nous.

II. Pourquoi l'expérience ? : De la politique des films à l'expérience du spectateur

À l'origine, ce travail de recherche se donnait pour but montrer comment les figures cinématographiques mises en œuvre par Farocki faisaient du cinéma un geste politique. Il s'agissait de remettre à l'épreuve aujourd'hui combien les films étaient politiques par leurs formes et non par leur sujet, c'est-à-dire de chercher comment « faire politiquement des films », tel que fut le désir des auteurs français des années 1960, trouvait une manière singulière de s'effectuer chez Harun Farocki. Critique quant à la représentation courante, il fait partie de ceux qui inventent des formes nouvelles de cinéma qui ont elles-mêmes pour charge de critiquer les images du monde, et d'écrire une histoire politique en reprenant ses images. Car le cinéaste engage en effet tous les moyens du cinéma dans ce travail.

Nous avons donc entamé la recherche dans cette direction. Elle s'est axée autour de deux lieux principaux qui faisaient du cinéma de Farocki un geste politique : le regard et l'écriture. Pourquoi ce choix ? La raison en est simple, et vaut encore d'être énoncée : parce que ce le regard est central au cinéma, il interroge l'histoire depuis le regard posé sur les images, de leur production à leur diffusion ; parce que l'écriture est une interrogation privilégiée des historiens, il est important de voir comment Farocki écrit l'histoire avec son

cinéma, par le geste spécifique du montage. Nous en avons alors fait les parties principales de notre thèse, observant comment son cinéma était critique et politique parce qu'il faisait du regard et de l'écriture des questions en même temps qu'elles reliaient les deux terrains qui nous occupaient respectivement : le cinéma et l'histoire. Selon nous, elles donnaient au cinéaste écrivant l'histoire l'occasion d'inventer des reprises aux formes inédites, *grâce auxquelles ce qui est en jeu dans le film* – par exemple les événements, les images, ce qu'il raconte – *nous regarde*. Si le cinéma et l'histoire ont cessé de nous regarder, c'est parce que chacun respectivement ont acquis des formes closes, et plutôt que d'interroger de telles formes, nous voulions décrire la méthode historique et cinématographique à l'œuvre dans les films de Farocki afin de dégager toute la portée et le sens d'une manière de faire, d'un *geste*.

C'est en s'essayant à réaliser ce projet que nous avons finalement découvert autre chose : que la grande politique du cinéma de Farocki était de rendre possible une expérience de ce que nous voyions et sentions. Ainsi, décrire toutes les figures de reprises n'avait plus pour but de montrer dans quelle mesure la forme des films, le geste cinématographique, constituaient leur politique. Car il semblait que toutes les figures réunies posaient une question plus vaste : celle de la possibilité d'une expérience cinématographique de l'histoire. Nous l'avons peu à peu mise en exergue lors de la rédaction, en nous demandant : est-ce que ces figures parviennent à nous rendre l'histoire sensible, par le film ? Quelles sont les formes dont Farocki est l'inventeur qui font de l'histoire narrée une expérience pour le spectateur ? N'est-ce pas parce que sa mise en scène et son écriture tendent à nous rendre sensibles aux *images* comme à *l'histoire qu'elles inscrivent* que ses films constituent une expérience cinématographique de l'histoire ? Avec ces questions, il nous semblait déjà mieux saisir combien le cinéma de Farocki était un cinéma historique et politique en liant les enjeux formels non plus à la politique esthétique mais en cherchant à décrire l'expérience du spectateur face à ces formes. Il s'agissait de comprendre tout à fait *comment* ses films écrivent une histoire qui nous regarde, qui requiert notre pensée, qui nous relie à l'histoire.

La question de la politique des films et du spectateur capable d'expérience a été posée par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*. Il y montre combien toute représentation qui se veut politique (le théâtre, la photographie, le cinéma, etc.) a pris en charge de lier le spectateur à ce qui se déroule sous ses yeux pour qu'il ne soit plus un spectateur éloigné, indifférent. Mais il précise que la façon dont les formes ont traité la « séparation » avec le spectacle sont basées sur un a priori : que le spectateur serait « passif », que voir et contempler seraient le contraire de l'action, et qu'être spectateur serait un mal, la représentation prenant donc en charge de renverser un de ses propres effets (autrement dit de convoquer celui qui est normalement inactif de par le fait même qu'il y ait spectacle : le

spectateur...) Dans son livre, le philosophe historicise et distingue à ce sujet deux grandes formes de théâtre qui avaient pour vocation de prendre à partie le spectateur : le théâtre de Brecht et sa distance envers l'action représentée, pour que le spectateur « aigüise son propre sens de l'évaluation »² et raisonne sur ce qu'on lui montre ; et le théâtre d'Artaud où il faut perdre toute distance, où la performance des corps fait entrer le spectateur dans l'énergie de la représentation afin d'échanger « le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales »³. Il poursuit en précisant que ces deux tendances (la distance brechtienne et la cruauté artaldienne) travaillent encore le théâtre et la représentation dans son ensemble. Celle-ci, en désirant inclure le spectateur face à ce qui n'était que spectacle à contempler, oscille entre ces deux pôles, le cinéma et le théâtre politiques en premier lieu. Ainsi Rancière critique-t-il la manière dont les représentations politiques œuvrent contre la séparation d'avec le spectacle. Pour lui, ce ne sont que des façons de « réformer » le théâtre en modifiant la distance avec la représentation sans changer le présupposé que le spectateur doive « franchir le gouffre qui sépare la passivité de l'activité »⁴ grâce à la représentation qui lui « somme » de le faire. « Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action »⁵ note-t-il. Il remarque que « les termes peuvent changer de sens » ou que « les positions peuvent s'échanger »⁶ sans jamais remettre en cause « la structure qui oppose deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas »⁷, les acteurs, metteurs en scène et cinéastes ayant alors pour charge d'éduquer ceux qui sont spectateurs de leurs représentations.

Rancière s'entend alors à montrer, dans la continuité de son livre *Le Maître et l'Ignorant*, qu'il est possible de substituer à ces formes qui « éduquent » de façon « abrutissante »⁸, des formes qui font confiance à la possibilité du spectateur de traduire les signes qui lui sont présentés⁹. Il nomme « communauté émancipée » une « communauté de conteurs et de traducteurs »¹⁰. Or c'est justement en lisant le texte de Benjamin *Le Narrateur*, autrement connu sous le titre *Le Conteur*, et un autre de ses textes intitulé *La Tâche du traducteur*, que se sont dessinées les raisons pour lesquelles l'écriture de Farocki était extrêmement importante politiquement en ce qu'elle ne donnait rien à comprendre mais à

2 RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 10.

3 *Idem*.

4 *Ibidem*, p. 18.

5 *Idem*.

6 *Ibidem*, p. 19.

7 *Idem*.

8 *Ibidem*, p. 20.

9 *Ibid.*, pp. 16-17.

10 *Ibid.*, p. 29.

traduire, non pas à apprendre l'histoire (ou y agir) mais à *repandre pour nous* ce que le film narre. Nous y retrouvons l'idée que le problème n'était pas de « donner à voir » pour que celui qui regarde soit concerné par l'histoire, mais qu'il résidait au contraire dans « l'autorité » avec laquelle les formes prétendaient le faire. Malgré la pédagogie manifeste du cinéaste que nous étudions qui, dans ses films, « ouvre à la lecture » les archives et « les images récurrentes de l'espace public »¹¹, celle-ci se fait exclusivement sur le mode du don et de la mutualité, Farocki faisant de grands efforts pour partager avec son spectateur ce qui le préoccupe dans la lecture historique, politique et cinématographique des images dans lequel son cinéma s'est élancé depuis de nombreuses années. Ses reprises sont à la fois distanciées pour prendre les images pour ce qu'elles sont – des images – et sont toujours signalées comme le fait de l'auteur. Farocki, en effet, signale toujours qu'il est le reprenneur de ses images, non seulement pour ne pas prendre les images pour un reflet du monde (ou la capture « en images » du passé si l'on pense aux archives) mais également pour ne jamais présupposer que le film soit la production d'un discours – d'un message – dont le spectateur serait le simple récepteur. Aussi, on trouve dans ce choix la question du commun et du partage : en ne cessant de montrer qu'il est celui qui écrit le film, Farocki ne masque pas l'autorité qui fabrique la représentation.

Que la possibilité d'une expérience pour le spectateur se joue dans la question de la narration et de l'auteur, c'est-à-dire de l'autorité du récit et des possibilités de son partage, *Le Narrateur* l'explique très bien. Il permet d'approfondir ce que Rancière dit des formes « abrutissantes » et des formes « émancipées », et de l'élargir au domaine de l'écriture de l'histoire, sa narration, sa politique. Dans un premier temps, on trouve une critique acerbe que Walter Benjamin porte à l'encontre du rédacteur en chef du *Figaro*. Il raconte que Villemessant sait que ses lecteurs s'intéressent plus à un incendie au quartier latin qu'à une révolution à Madrid¹². Non seulement ce dernier pense que les événements qui nous sont les plus proches nous intéressent davantage, mais il se le préfigure et rédige son journal en conséquence. Benjamin rapproche cette manière de faire des romanciers « bourgeois » qui ne cessent d'imaginer ce que veulent leur lecteur. Surtout, il lie la question à l'histoire et à la pauvreté des récits que nous sommes capables de faire, les événements de l'histoire étant en réalité eux-mêmes destructeurs d'expérience communicable. D'ailleurs, Benjamin désignait cette pauvreté en expérience (et notre capacité à les narrer) comme étant une conséquence de la première guerre mondiale, d'un événement historique donc :

11 BLÜMLINGER Christa, *Reconnaître & Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 13.

12 BENJAMIN Walter, « Le Narrateur », in *Écrits Français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 272.

« Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens capables de raconter quelque chose dans le vrai sens du mot » lance-t-il au début du *Narrateur*. « De là un embarras général lorsque, au cours d'une soirée, quelqu'un suggère que nous nous racontions des histoires. On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut : la faculté d'échanger nos expériences.

Il est aisé de concevoir l'une des causes de ce phénomène : le cours de l'expérience a baissé. Et il a l'air de prolonger sa chute. Nul jour qui ne nous prouve que cette baisse ait atteint un nouveau record, que non seulement l'image du monde extérieur mais celui du monde moral ait subi des changements considérés comme impossibles. Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste, qui, depuis, ne devait plus s'arrêter. *Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient appauvris du front ? non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable. Et quoi d'étonnant à cela ? Jamais expérience n'a été aussi foncièrement démentie que les expériences stratégiques par la guerre de position, matérielle par l'inflation, morales par les gouvernants.* Une génération qui avait encore pris le tramway à chevaux pour aller à l'école se trouvait en plein air, dans un paysage où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages ; et, dans le champ d'action de courants mortels et d'explosions délétères, le minuscule, le frêle corps humain. »¹³

Si un phénomène historique tel que la guerre de 1914-1918 est pour Benjamin probablement destructeur d'expérience communicable, il ne tente pas moins dans son essai *Le Narrateur* de poursuivre la question de la narration comme lieu où des expériences peuvent se partager. Ainsi le « constat » d'un « processus manifeste, qui, depuis, ne devait plus s'arrêter » est-il l'occasion de voir dans quelle mesure le roman parvient parfois néanmoins à raconter ces « expériences » devenues si rares tant dans le domaine de la narration que dans l'histoire. Pour y parvenir, le texte de Benjamin fait une distinction qualitative entre la tradition des conteurs (orale, pour laquelle il penche) et le roman (écrit, qu'il critique expressément). Mais on aurait tort de penser à opposer strictement les deux, oral et récit, écoute collective et lecture solitaire. Le texte, après tout, est consacré à un romancier, Leskov, *qui écrit*. Ainsi, si Benjamin part des conteurs et de l'oralité pour décrire les qualités de l'auteur russe, c'est parce qu'ils lui permettent de poser et énoncer les éléments d'une narration *qui à la fois fonde l'autorité d'une expérience, en même temps qu'elle la partage dans un récit*. En fait, si le roman semble profondément « pauvre » à Benjamin, c'est parce qu'il ne parvient plus à rendre

13 *Ibidem*, p. 265 (nous soulignons).

une expérience communicable sinon à ceux qui étaient *déjà prêts* à la comprendre. Autrement dit ceux qui sont du même monde, ici les bourgeois : l'expérience personnelle de celui qui écrit est déjà partageable, car l'écrivain sait pour qui il écrit et sait ce que veulent, ce que comprennent et attendent ses lecteurs¹⁴. Et en retour, ceux qui lisent comprennent bien le romancier (ou ses personnages), et s'identifient à lui sans reste. Pas besoin d'expérimenter quoi que ce soit d'un côté comme de l'autre, seulement de narrer une histoire qui légitime une identité de soi à soi. Il n'y a donc aucun partage – ni modification de soi ni écoute de l'autre – dans ce récit. Tout est vrai, éternel, déjà acquis dans l'histoire comme dans les êtres. Or une autre conception « épique » du roman et de la vérité existe et elle trouve sa source, selon Benjamin, dans la tradition orale des conteurs. Car les conteurs ne sont pas seulement de bons rhéteurs ou ceux qui connaissent bien leur histoire (marins des pays lointains ou paysans de cette terre depuis longtemps), ils sont aussi ceux qui savent la raconter comme une expérience vécue. Surtout ils la transmettent en tant que telle à d'autres. Elle ne contient donc ni morale ni leçon qui ne soient, au bout du compte, expérimentées par celui qui raconte. C'est à ce titre d'ailleurs que Benjamin dira que personne aujourd'hui ne saurait plus être « de bon conseil »¹⁵, ni pour les autres ni pour lui-même, tant nous avons perdu la faculté de raconter des histoires, c'est-à-dire de *se raconter* et de le dire *aux autres*. En 1936 il proposait donc déjà une *écriture de la relation entre réalité perçue du narrateur et monde étranger du lecteur*. De cet écart naissait très justement l'écoute ou « l'aspect épique de la vérité » : ni préexistante ni éternelle, juste vérité, vérité de ce temps et de quelqu'un. Vérité *racontée*. Aussi dans les récits des « narrateurs », le récit fonde son autorité dans l'expérience, sa compréhension, sa narration, c'est-à-dire dans le sens du monde qu'elle permet de configurer et dont le récepteur-lecteur peut évaluer la valeur et le sens. De ce fait l'écart n'est plus entre le vrai et le faux, celui qui sait et ne sait pas, mais entre l'expérience et la forme sensée et sensible que lui donne le récit, écart dans lequel ce que l'expérience fonde peut être apprécié.

Nous aurons l'occasion de voir comment Farocki répond à cette question de l'auteur à mesure que nous décrirons, tout au long de cette thèse, comment il *partage* ce qui le soucie, c'est-à-dire comment il modifie de façon qualitative « l'autorité » de l'expérience en tenant compte de la différence entre le cinéaste et le spectateur, se rapprochant ainsi de ce personnage que Benjamin nomme « le narrateur ». Surtout, nous tenterons de voir pour l'histoire et le cinéma l'importance de cette narration qui se donne comme *traduction de l'expérience vécue* lorsque nous rencontrerons, dans les films de Farocki, la question du partage du témoignage et de la mémoire, comme Benjamin ici avec la Grande guerre : comment raconter quelque chose lorsque les expériences de l'histoire mettent à mal notre

14 Comme Villemessant, le directeur du Figaro.

15 *Ibid.*, p. 269.

capacité à raconter, à parler, écrire ? Comment transmettre néanmoins quelque chose de ces expériences ?

Tels sont les éléments principaux que le cinéma de Farocki bouleverse en étant essentiellement un cinéma qui se saisit de la question de la narration, et de la possibilité pour le spectateur de traduire les films et de les lier à sa propre expérience. C'est en ce sens que nous avons décidé de décrire six figures de reprises de son cinéma. Il nous faudra dans un premier temps observer la mise en scène des images préexistantes. Nous y verrons comment Farocki résout pour son compte la question du regard et de la distance du spectateur posé par Rancière. La question du montage sera également fondamentale pour comprendre sa proposition d'*écriture filmique* de l'histoire, son cinéma documentaire étant l'inventeur de formes de « reprises » extrêmement exigeantes pour les images et leur mémoire, et pour la mémoire des témoins en général.

III. Six figures de reprise(s) entre histoire et cinéma

Nos six chapitres entendent décrire les formes de reprise dont Harun Farocki est l'inventeur pour écrire une histoire qui nous rende sensible aux images, et qui permettent de s'approprier en tant que spectateur l'histoire narrée par le film. On pourrait en effet considérer que notre thèse est autant divisée en six chapitres qu'en deux parties.

Les trois premiers sont consacrés aux « reprises du regard » et rassemblés dans une partie éponyme. Celle-ci concerne en réalité davantage la *mise en scène* des images. Nous l'avons nommée ainsi parce que les reprises y sont effectivement liées à la question du regard, une question que Farocki prend à bras le corps dans ses films. Aussi l'idée de regard indique d'emblée que c'est par ce moyen cinématographique que le cinéaste va créer une distance spécifique aux images et aux événements qui s'y déroulent pour que le spectateur n'oublie jamais qu'il est face à un film, des images produites, construites, montrées. Rappelant toujours à celui qui regarde qu'il est devant une représentation, les reprises du regard de Farocki sont très distanciées. Nous observerons de quelle présence au film et à l'histoire elles sont ainsi créatrices, regardant chaque fois à quoi une telle mise en scène concoure singulièrement.

Les trois derniers chapitres, eux, sont consacrés aux « reprises du montage ». Elles concerneront plus amplement l'*écriture*, où le travail du cinéaste rencontrera des questions propres aux historiens de métier et à l'épistémologie de la discipline historique. Autour des notions d'auteur, de mémoire et d'événement, nous tenterons de définir comment l'écriture de l'histoire réalisée par Farocki constitue une proposition filmique dont la méthode et les inventions, en plus d'être spécifiques au cinéma de montage, sont de réelles propositions d'écriture de l'histoire liées à la connaissance que le cinéaste possède de son matériau.

Le choix des figures de reprise s'est fait relativement naturellement. Puisque notre thèse s'engage à montrer comment les films de Farocki constituent une expérience *cinématographique* de l'histoire, nous avons construit chacune d'entre elles à la croisée d'une notion de cinéma et d'histoire. Pour la première partie, les couples ainsi formés sont : l'archive et le regard (1.1.), le témoin et le jeu de l'acteur (1.2.), la reprise des documents et l'écriture politique de l'histoire, Farocki écrivant en l'occurrence pour les sans-noms de l'histoire, les anonymes, les oubliés et les victimes (1.3.). Dans la seconde partie, il sera question de l'auteur et du partage de l'écriture de l'histoire (2.1.), de la mémoire et du montage (2.2.), de l'événement et de son écriture par le film de reprise (2.2.).

L'idée de travailler sur la « reprise » nous a permis également de rapprocher sensiblement Harun Farocki de l'histoire, dans la mesure où ce geste (« reprendre » un document, une image, et l'écrire) le rapproche de ceux que nous appelons les « historiens des archives ». Aussi avons-nous étudié ses reprises en compagnie d'historiens qui les reprennent eux aussi dans leurs récits, qui les « citent » avec une attention particulière, tels que Carlo Ginzburg ou Arlette Farge. Dans le chapitre sur l'événement, cette dernière interviendra également mais cette fois aux côtés de Jacques Revel et les réflexions qu'il mène sur les « échelles » selon lesquelles un événement historique est repéré, appréhendé et construit. Ainsi les « reprises du montage » ont-elles été amplement conçues comme un « dialogue » entre les historiens et le cinéaste, avec pour horizon des questions de méthodes et d'épistémologie qui permettront de décrire les formes d'écriture de l'histoire dont Farocki est l'inventeur au cinéma.

Les « reprises du regards », elles, sont plus disparates. Elles concernent la mise en scène, la distance et le regard, les formes, la représentation historique, politique, et l'expérience du spectateur. Pour resserrer autour des gestes réalisés par Farocki et tenter d'en décrire toutes les implications, nous l'avons construite selon la méthode employée par Aby Warburg pour ranger sa fameuse bibliothèque : celle du « bon voisin ».

IV. Présentation du plan

C'est en compagnie de Michel Foucault que nous avons étudié une première figure de reprise : *l'Archéologie du regard* (1.1.). Dans le cinéma de Farocki, cette reprise sert à étudier les regards producteurs l'image. La méthode de l'auteur de *L'Archéologie du savoir* consistant à étudier les énoncés et les discours nous a semblé proche de celle de Farocki, notamment pour l'attention portée à la matérialité de l'image et à sa façon spécifique d'inscrire les points de vue. Pour ce faire, nous aurions pu davantage nous référer à Daney et à ce qu'il a appelé « l'inscription vraie »¹⁶. Or, c'est aussi en ce que le cinéma de Farocki vise à ne pas niveler les différences que nous verrons une affinité fondamentale entre les propositions foucaaldiennes et la méthode farockienne, cette dernière tenant absolument à reprendre les images singulièrement, c'est-à-dire à les traiter « dans le jeu de leur instance »¹⁷ et avec toute leur complexité liée à leur production. Grâce à ce rapprochement, nous entendons montrer comment les reprises de Farocki sont extrêmement respectueuse du matériau. L'archéologie du regard à laquelle il se livre a surtout pour avantage de trouver une distance propre à écrire l'histoire des images : par le regard. Ce sera aussi par ce biais que l'histoire sera écrite comme une chose où nous avons part, le cinéaste écrivant toujours ses reprises en considérant notre propre regard, de spectateur, au présent.

Dans le chapitre *Jeu de l'acteur, témoin en jeu* (1.2.), le voisinage des Straub nous a semblé pertinent pour observer comment Farocki mettait en scène les témoins de sorte à ce que nous les regardions et nous saisissons de ce qu'ils disent, articulent, formulent de ce qu'ils ont vécu. Jeu brechtien par excellence dans leurs cinémas respectifs, l'intérêt de ce voisinage se mesure rapidement : plutôt que de faire sans cesse des parallèles du théâtre au cinéma, de Brecht à Farocki, il s'agit d'aller voir comment ce jeu peut être transposé à la représentation cinématographique de façon spécifique. D'autant plus que les Straub possèdent une similarité avec Farocki : celle de donner à « entendre » des personnages dans l'histoire par leurs « voix », usant d'une forme distanciée pour les représenter afin que nous entendions ce qu'ils disent comme une réflexion morale et politique. Retenu et récitatif, le jeu de l'acteur sert chez eux à comprendre l'implication des gens dans l'histoire. Dans un des films de Farocki que nous étudierons, cette question sera majorée par le fait que ce sont des images animées et médiatiques qui ont rendu impossible de se sentir concernés par les événements diffusés. Elle redoublera la question de notre propre regard sur les images et les événements de l'histoire. Comment sommes-nous liés à l'histoire ? Comment les images du cinéma peuvent-elles nous rendre sensibles aux témoignages, aux images, aux événements de l'histoire ? C'est un trait

16 DANEY Serge, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, p. 149.

17 FOUCAULT M., « Sur l'archéologie des sciences : réponse au Cercle d'épistémologique », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°59, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 733.

important des reprises historiques du cinéaste : Farocki ne cesse de s'interroger dans ses films sur la capacité du cinéma à se faire « art témoin »¹⁸.

La dernière « reprise du regard » est consacrée à une dimension plus politique du cinéma de Farocki : la reprise d'archive pour les sans-noms. Dans *Visages, Histoire(s), Cinéma* (1.3.), ce chapitre aux intitulés divers, nous avons observé comment les images reprises par Farocki font l'objet de tout un travail sur les premières prises. En mettant de nouveau en scène les images qui furent prises des sans-noms dans l'histoire, le cinéaste que nous étudions invente pour les visages quelconques de l'histoire, les ouvriers filmés par le cinéma et les prisonniers filmés par les caméras de surveillance, une forme de reprise à même de faire sentir l'autorité de la prise de vue, en même temps qu'il tente, en les exposant de nouveau, d'écrire une histoire solidaire de leurs destins. La construction historique étant, dans ces reprises, dédiée à leur mémoire, c'est alors au voisinage de Walter Benjamin et de sa pensée sur l'exigence de nom des portraits photographiques que nous avons étudié ces reprises-ci. Nous n'avons donc pas tout à fait abandonné l'idée d'un cinéma politique, mais en comprendre les tenants et les aboutissants passera essentiellement par l'étude des gestes de reprise, ainsi que nous l'avons fait un peu plus haut avec Hervé Le Roux.

La seconde partie est plus franchement dédiée à l'écriture. Elle s'attache à décrire les « reprises du montage » par lesquelles Farocki réécrit les images et principalement les archives pour écrire une histoire que nous puissions nous approprier.

La première grande qualité de Farocki est de faire de l'écriture un geste partagé, une co-construction, une mutualité. Ses reprises sont en effet particulières dans l'histoire du cinéma documentaire. Il se montre à l'écran, au travail, en train de monter les images. Dans *L'Auteur comme agenceur* (2.1.), la question de l'expérience et de la narration se trouve exposée de façon spécifique au film de reprise. Farocki agence des images plus qu'il ne raconte une histoire, il les dispose et les donne à penser davantage qu'il ne tient un discours sur elles. L'écriture de l'histoire qui en naît est non seulement le fait de notre propre activité d'association, de dissociation, de lecture et de pensée des archives, mais aussi une pensée *par l'image*, qui donne à connaître l'histoire par les formes cinématographiques plutôt qu'en faisant du film un objet de discours sur le passé, tel que le documentaire d'histoire classique. Chez Farocki, ce n'est plus l'auteur qui raconte, mais la forme qui est la narration de l'expérience et qui se donne, de plus, comme expérience pour le spectateur (qui, pendant le film, associe, pense, compare, relie, différencie ce qu'il voit). La question de l'autorité referra donc surface. Celle de la connaissance également. Dans *L'Auteur comme agenceur*, nous décrirons comment Farocki partage ce qui le soucie en tant que cinéaste dans les archives (un

18 ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 15.

cadrage, une forme, une contre-plongée) grâce à la construction d'une « forme qui pense », ainsi que le disait Godard.

La force de cette forme pour l'écriture de l'histoire sera ensuite observée pour l'écriture filmique de la mémoire (2.2.), puis de l'événement (2.3). Farocki ne dira jamais à son spectateur quoi penser des images qu'il rassemble. Et même lorsqu'il s'essaie à une lecture personnelle, il en *offre* les tenants et les aboutissant à son spectateur. Le film exemplaire de ce travail sera *Respite* (2007), où de nombreux gestes de montage (intervalles, recadrages, répétitions) visent à *partager l'enquête qu'il mène autour des archives* tournées par Breslauer en 1944, dans le camp de transit de Westerbork. Quant à la mémoire, si le jeu de l'acteur a montré dans les « reprises du regard » que celle des témoins était un trait fondamental du cinéma de Farocki, l'écriture de la mémoire au montage poursuit amplement ce travail. D'une part, Farocki se sert des éléments mémoriels propres au montage et à sa plasticité (trous, noirs, interstices, etc.) ; d'autre part, il écrit ses films en tenant compte de la mémoire propre aux archives, leur « survivance »¹⁹ d'images. L'enjeu du chapitre sera donc de chercher quels sont les gestes faits par Harun Farocki pour mettre en jeu une « mémoire filmique » propre aux images. Il s'agira de voir aussi combien il poursuit le travail entrepris autour du témoin, et de la solidarité qu'il lui témoigne en œuvrant avec des reprises à même d'écrire son expérience en tenant compte de la difficulté de témoigner. Avec une petite variante : cette fois ce sont les archives les témoins, les matériaux mémoriels à reprendre dans un tissu tout plein d'« accros »²⁰ comme disait Chris Marker. Au montage comme dans l'écriture de l'histoire, reprendre les images d'archives pose la question de ce dont un document peut témoigner. Aussi l'image ne contenant pas le passé de but en blanc, pleinement, intégralement, sa réécriture doit mettre en jeu ce qu'elle contient de mémoire potentiellement actualisable dans le présent, pour que la reprise fasse sentir la fragilité du témoignage en même temps la nécessité de toujours « toujours réécrire la mémoire, comme on réécrit l'histoire »²¹. Ainsi nous observerons plus largement dans ce chapitre l'importance historique, politique et cinématographique de l'écriture de Farocki, un cinéaste des archives qui met toujours *La Mémoire à l'épreuve du montage* (2.2.).

Le film de reprise écrit aussi l'événement. En reprenant des archives de la télévision roumaine, Farocki réalise avec le cinéaste Andrei Ujica une écriture extrêmement fine de l'événement que fut la révolution qui renversa Nicolae Ceaucescu en 1989. Les images de *Vidéogrammes d'une révolution*, montées en 1991, soit deux ans après la chute du dictateur, écrivent l'événement en considérant qu'il fut filmé, c'est-à-dire capturé dans une image de cinéma. La reprise de Farocki et Ujica permet aussi d'appréhender la question de la présence

19 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, 592 p.

20 *Sans Soleil*, Chris Marker (1982).

21 *Idem*.

des hommes à l'histoire, écrivant leur film avec toutes les images qui en portent la trace, avec tous les filmeurs et filmés qui en furent les acteurs. Ainsi les multiples sources reprises donnent à l'événement réécrit au montage une écriture variée, aux grains d'images divers. Le film aurait pu être purement intense, ou narrer la révolution comme un événement fulgurant. Or les reprises très tissées de Farocki portent une attention aux événements petits et grands qui font l'histoire. Nous avons observé ce travail de montage avec ce seul film. L'idée était de se cantonner à un seul exemple et de comparer les gestes de Farocki à l'aune de ce que les historiens de la nouvelle histoire ont proposé comme méthode pour écrire l'événement. Ces derniers furent les inventeurs d'échelles nouvelles, comme la micro-histoire italienne. Inscire Farocki aux côtés de pratiques d'écriture de l'histoire qui ont profondément modifié l'épistémologie historique s'est révélée bénéfique sur deux points : comprendre tout ce qu'engage la méthode choisie pour écrire l'histoire ; et comprendre la spécificité de la reprise des archives filmiques qui ont capturé l'événement. Comment l'ont-elles fait ? Et comment l'écrire, le réécrire ? Ce sera donc une partie amplement sur la lecture que le cinéaste fait des archives, et comment il en effectue une reprise à même de produire une critique de l'événement filmé, critique que le spectateur mène avec Farocki à la vue du montage.

De proche en proche, nous souhaiterions montrer que les films de Farocki constituent une expérience cinématographique de l'histoire. En écrivant l'histoire avec les moyens inhérent à son art, le cinéaste propose une relation aux images qui permette de saisir comment ces dernières inscrivent l'histoire. La question est donc aussi importante pour la discipline historique, le cinéma qui écrit l'histoire, et le spectateur de ces films – la reprise étant le lieu qui réunit ces trois points. Il ne faut pas perdre de vue qu'elle inscrit Farocki dans un cinéma de montage à la fois historique, politique et esthétique.

Aussi, chaque chapitre étant consacré à une reprise, nous avons ajouté un sous-titre qui précise ce à quoi concourt la figure. Par exemple on trouvera, après le titre du premier chapitre *Archéologie du regard*, la mention : « FIGURE 1 : une reprise des points de vue préexistants ». Elle sert à clarifier les enjeux de la figure en question, voire à préciser un élément qui n'est pas dans le titre. Ainsi le titre du chapitre *La Mémoire à l'épreuve du montage* se trouvera complété par « FIGURE 5 : la reprise filmique et ses accros ».

Concernant les notes en bas de page, nous avons opté pour la norme française. Les films seront cités différemment afin de les distinguer plus aisément. Comme ci-dessus pour la citation de Marker, apparaîtra d'abord le titre, en italique, puis l'auteur-réalisateur. Enfin, la date sera indiquée entre parenthèse. Un exemple : *Sans Soleil*, Chris Marker (1982).

1. REPRISES DU REGARD

Introduction

La représentation cinématographique, de par sa grande ontologie, pose des problèmes éthiques quant au regard qu'elle demande sur ses images. Notre premier souci va donc à l'encontre d'une certaine manière de voir les images. À commencer par la question du regard et de la croyance que nous leur attribuons. Harun Farocki est un cinéaste qui va à l'encontre d'une pensée dominante des images ayant cours dans le cinéma, celle que les images seraient soit une illusion (un monde autre), soit la vérité (la présentation du monde). C'est bien parce que le cinéma ne fait « que » proposer une représentation du monde qu'il permet de mieux « l'atteindre » : pour Farocki, on ne peut détacher une image de comment on la donne à voir – et de ce que *par là*, elle *fait voir*. Il s'intéresse au regard comme fonction inhérente à l'image, c'est pourquoi il réemploie dans ses films nombres d'images préexistantes : images de caméra de surveillance, images de test d'usines, images de prison, images d'archives. Elles sont le lieu privilégié de son travail sur le regard car, mises en scènes, elles donnent à voir ce qu'une image capture et produit : une vision, qui engage un regard porté sur le monde, qui en produit une image. Avec elles, il écrit une histoire du regard, se faisant ainsi plutôt archéologue. Ainsi que nous le verrons dans notre première figure de reprise, modifier la pensée de ce qu'est une image et le regard que nous posons sur celle-ci est extrêmement important pour écrire une histoire *qui vienne des images* et pour inclure le spectateur dans la lecture des archives. Le regard chez Farocki n'est pas seulement ce que l'on pose sur l'écran de cinéma : c'est un geste, ayant une portée éthique.

Dans les trois reprises du regard que nous étudierons, nous verrons que le cinéaste fait de grands efforts pour remettre le spectateur face à des images : dans *l'Archéologie du regard*, il propose d'étudier les images comme production d'un regard et non pour un enregistrement simple d'une visibilité ; dans *Jeu de l'acteur, témoin en jeu*, il opte pour un jeu distancié afin de modifier notre rapport aux personnages, à leurs paroles, pour comprendre comment le cinéma peut nous donner à voir et à entendre des témoins ; dans *Visages, Histoire(s), Cinéma*, les images reprises seront produites également avec un point de vue, et Farocki tentera dans ses reprises de le montrer, dans la mesure où ce dernier témoigne d'une façon de photographier et de filmer qui dit combien les gestes des cinéastes sont responsables de la représentation qu'ils offrent des êtres.

Ces trois figures concernent la mise en scène. La représentation de l'histoire par le film y sera considérablement bouleversée par les choix esthétiques et critiques du cinéaste à chacune de ces reprises. Nous y verrons comment Farocki nous « montre » les images grâce à une forme de distance qui permet de poser un regard sur les images sans a priori. Il s'agit avec elle d'évaluer autrement ce que nous voyons : d'abord quant à ce que documente une image, Farocki écrivant avec les archives une histoire *du* regard et non en usant d'elles pour reconstituer l'histoire (1.1.) ; ensuite quant à la représentation des témoins et des victimes, le cinéaste travaillant à l'invention d'un jeu économe pour ne pas créer d'empathie qui viennent des horreurs vécues par ceux-ci dans l'histoire mais pour trouver une forme à même d'adresser leurs récits, pour que nous les entendions et les recevions (1.2.) ; enfin, envers des images de l'histoire ou du cinéma devenues pour la plupart des archives qui ont capturé en image des êtres quelconques de l'histoire (visages photographiés et sans noms, ouvriers des films des frères Lumière et de l'histoire du cinéma, prisonniers représentés par le cinéma de fiction et filmés par les caméras de surveillance des prisons). Le cinéaste entend les reprendre en étudiant la prise de vue initiale, en la révélant, en la mettant en scène. Leur reprise vise en effet à critiquer ces images réalisées dans l'histoire en partant des formes qui furent mises en œuvre pour les créer. Par là, Farocki écrira pour les sujets filmés une histoire solidaire de leur destin, souvent lié à l'image et dont il nous rend sensible l'inscription, par sa reprise.

Pour chacune de ces figures, nous irons donc de la mise en scène des images préexistantes par Farocki à ce que leur réécriture permet comme lecture critique, inédite et nouvelle. Il s'agira de voir comment le cinéaste écrit ainsi des films d'histoire qui, au sens figuré comme au sens propre, nous regardent.

1.1. ARCHÉOLOGIE DU REGARD

FIGURE 1 / UNE REPRISE DES POINTS DE VUE PRÉEXISTANTS

Le travail de Farocki concerne en grande partie la reprise d'images existantes. Images d'archives, de surveillance, de tests d'usines, de télévision... sont les images qui peuplent son cinéma. On pourrait les appeler – en paraphrasant le titre d'un de ses films – des « images du monde ». Farocki possède une manière singulière de les reprendre : il les met en scène comme production d'un regard.

Quand il reprend des images existantes, Farocki enquête en effet sur les regards qui les ont faites, sur les visées qu'elles soutiennent. C'est une façon de penser les images comme création d'un point de vue et non croire qu'elles existent seules, ou qu'elles ne font que reproduire le monde ou en présenter un autre, fictif. C'est parce que le cinéaste s'intéresse aux images comme matériau spécifique plutôt que voir en elles un objet de discours qu'une image reste chez Farocki avant tout une image, fut-elle produite par une machine sans œil, comme une image de caméra de surveillance par exemple. « Il n'y a pas d'images qui ne visent l'œil humain »²², écrit Harun Farocki dans un de ses articles, *La guerre trouve toujours un moyen*. Cette compréhension trouve chez lui sa plus haute expression dans le jeu des regards qu'elle contient. Par là, il ouvre « certaines images récurrentes de l'espace public »²³ à la lecture, mais il écrit surtout une histoire passionnante, où nos regards se croisent et se rencontrent, s'affrontent et se touchent, *dans* une image.

Il nous a semblé que Farocki inventait là une méthode inédite d'observation des images qui nous entourent : pour reprendre des images de surveillance de prison, des archives de la Seconde guerre mondiale ou des camps, il observe les regards préexistants des images, les points de vue qui les ont fabriquées, les visions qui s'y affrontent, mais sans se les préfigurer. Patiemment, il lit l'image elle-même pour, *avant le visible* (ce que l'on voit à

22 FAROCKI Harun, « La guerre trouve toujours un moyen », in Chantal Pontbriand (dir.), *HF I RG*, Black Jack éditions / Jeu de Paume, Paris, 2009, p. 99.

23 BLÜMLINGER Christa, *Reconnaître & Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 13.

l'image), *avant l'intention* (ce que le filmeur voulait), trouver le lieu où elle se fabrique singulièrement. De fait l'image n'est pas le seul fait de son auteur : elle est un plan de médiation spécifique qui contient de multiples « gestes d'accueil et de retrait »²⁴ : son existence même nous « met au monde (...) comme spectateur »²⁵. Elle est aussi le résultat d'un geste, d'une pratique, et retrouver les regards à l'œuvre *dans* l'image ne peut se faire qu'en regardant le résultat (l'image comme production) et non en voulant attribuer aux images hâtivement un point de vue (les intentions des producteurs). Farocki donne ainsi aux archives et aux images préexistantes une lisibilité fine, en contact avec les regards qui s'en sont emparé.

Pour les mettre au jour, le cinéaste réalise ce que nous avons appelé une « archéologie du regard », une forme de mise en scène des images par laquelle les regards qui les ont produites sont rendus lisibles. Elle possède donc un versant *stratigraphique*, puisqu'elle entend excaver les regards qui, parfois multiples, parfois de temps divers, travaillent l'image tels des strates ; mais, comme chez Foucault, refusant la lointaine « chimère de l'origine »²⁶, cette archéologie consiste aussi grandement à écrire une histoire qui corresponde aux images, en enquêtant sur les regards de sorte à comprendre leur existence, leurs formes, leur historicité propres. Notons alors que l'archéologie possède deux versants pour observer et reprendre les regards préexistants : c'est une histoire critique, qui vise à regarder les éthiques des regards à l'œuvre dans l'image ; c'est une histoire pragmatique, puisqu'elle ne peut que partir des images elles-mêmes, et non tenir un discours préalable sur elles.

Cette première figure de reprise que nous nous apprêtons à décrire ici du cinéma de Farocki a plusieurs fois été nommée « archéologie »²⁷ par ses commentateurs, apparaissant parfois sous des noms différents²⁸. Mais comment cette figure œuvre et opère, visuellement et historiquement, c'est ce qu'il nous faudra comprendre et analyser. Nous l'étudierons suivant trois façons qu'a Farocki de faire fonctionner la mise en scène des images comme production d'un regard, afin de voir comment leur écriture « archéologique » est ce qui produit une histoire du regard à la fois cinématographique et extrêmement critique, et dont le nôtre fait partie.

24 MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007, p. 37.

25 *Idem*.

26 FOUCAULT Michel, « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°84, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 1008.

27 Entre autres :

ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 56 (voir aussi p. 64-71 et 104-106 pour l'emboîtement des regards).

BLÜMLINGER C., *op. cit.*, pp. 16-17.

28 COMOLLI Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n° 63, 2008, pp. 11-39.

1.1.1. L'archéologie du regard absent : une histoire des regards possibles

Avec *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), nous commencerons la description de cette archéologie du regard par un des films de Farocki les plus connus en France et qui concerne le plus directement l'histoire. Celui-ci parle de la place et de l'utilité des images dans le processus de guerre, c'est un de ses « sujets » historiques pourrions-nous dire. Mais surtout, pour ce qui nous intéresse, le film pose indirectement la question de la capacité des archives à témoigner *s'il leur a manqué un regard*. Alors que Farocki reprend de telles images dans son film, comment peut-il montrer cette singulière béance de l'archive – le manque de regard – tout en proposant sur elles un regard nouveau ? Comment les met-il en scène, quels traitements leur imprime-t-il ? Comment le regard que le cinéaste pose sur l'archive comme document historique *et* comme forme de cinéma enrichit-il l'histoire ? Quelle histoire écrit ici son archéologie ? En posant ces questions, nous nous préfigurons que la mise en scène de l'archive d'*Images du monde* peut d'ores et déjà nous dire quelque chose des « reprises du regard » que Farocki invente pour écrire, avec le cinéma, une histoire qui nous regarde.

1.1.2. L'image comme « complexe » de regards

Partir des images existantes et de leurs visées permet notamment à Farocki d'interroger les regards dans l'archive et de les reprendre pour que se dégagent, de leur mise en commun, leurs différences. Ainsi que nous le verrons pour *Respite* (2007), le film le plus récent de Farocki au moment où nous commençons cette thèse, il ne suffit pas de rendre chaque strate de l'image à son propre regard, ce qu'il a fait, vu, il faut aussi que leur rencontre fasse advenir quelque chose de nouveau, une différence à laquelle aucune des vues n'est réductible. L'archéologie du regard permettra, en l'occurrence, de regarder des images tournées en 1944 par un interné juif du camp hollandais de Westerbork en observant comment celui-ci effectue tantôt la commande du SS Gemmeker, documente tantôt la vie du camp avec son propre regard. Farocki ne se résout pas à lire ces images comme propagande orientée du point de vue nazi, ni comme du seul point de vue du filmeur juif. Il les étudie comme « complexe de regards », c'est-à-dire part des images elles-mêmes, comme production de ces regards, pour mieux voir ce qu'ils peuvent documenter de l'histoire plutôt que de se préfigurer quelque chose d'eux, de leurs volontés ou de leurs points de vue. Opposée aux utilisations majoritairement faites des archives dans les films d'histoire, l'archéologie du regard de Farocki est donc une écriture de la différence, et pour comprendre sa force analytique, sa sobriété visuelle, il nous faudra la décrire.

1.1.3. La reprise explicite des images de prison et le regard « sauf »

Aussi, il y a ces films de Harun Farocki où la reprise « explicite » d'une image nous permet de comprendre la distance éthique qui nous sépare d'un regard, celui d'un gardien de prison par exemple. Une image du passé et une image contemporaine de nos sociétés intéressent Farocki d'une façon similaire. Ce qui compte, c'est son interprétation : que prétend écrire celui qui la fabrique et à quel monde participe-t-il en fabriquant telle image ? Les images préexistantes telles que celles des caméras de surveillance, ces archives si spécifiques au monde du contrôle (jusqu'à leur durée de conservation : au bout de vingt-quatre heures si rien ne s'est passé dans les images de surveillance de prison, on les efface pour économiser la bande...) sont des images dont le regard est difficile à reprendre. Point de vue trop ennemi, Farocki parviendra pourtant à arracher à ces images un regard « sauf », un regard dont la positivité²⁹ elle-même désignera en creux ce que la seule monstration d'images de prison ne parvenait à faire : montrer l'enfermement des corps. *Images de prison* est peut-être le film de Farocki qui parvient le plus explicitement à faire une critique des images et de leurs usages, en faisant du regard une positivité plus forte que l'utilisation qui en était prévue. Il arrache une interprétation. Témoin d'une lutte pour le sens de l'image qui a lieu dans la forme du regard, ce film nous montrera aussi comment le cinéaste se fait le témoin direct d'une histoire par les images, qu'il écrit avec celles qui nous sont les plus contemporaines.

29 Ici au sens premier du terme (« positif »).

1.1.1. L'archéologie du regard absent : une histoire des regards possibles

« Archéologie » est un terme que nous empruntons à Foucault et à son travail sur l'archive dans *L'Archéologie du savoir*. Si l'image n'est pas un énoncé, reste que l'analyse des discours du philosophe et les questions de méthode sur la formation des énoncés et leur discontinuité nous permet de comprendre le travail effectué par Harun Farocki autour de l'archive. Au plus près de sa matérialité, le cinéaste interroge la constitution spécifique de l'image d'archive en même temps que les possibilités de sa reprise. Si les moyens du cinéma nous semblent à même d'interroger notre rapport à l'histoire, c'est d'abord autour des images du passé que par sa technique il conserve. Objet regardé. Au passé. Les événements ainsi enregistrés sont une construction : représentation, idée, regard. Dans les archives, les événements filmés ont réellement été vus, certes, mais ils sont surtout une vision. Les reprendre emporte alors la question du regard, le regard posé autrefois sur elles – et présentement. Que cet écart soit plus ou moins grand importe peu pour Farocki. Il peut reprendre une image d'un passé proche, la question reste pour lui la même : comment cela fut regardé ? Comment cela s'inscrit dans l'image maintenant ?

Passés ou présents, nos regards sont là et font l'image. Si cela est indéniable dans l'œuvre de Farocki et pour lui une source d'intérêt fourmillante, le regard est avant tout un problème. Dans les images, le regard est trop souvent absent ou masqué. Il a « manqué », ou nie configurer le visible d'une image. Tels sont les premiers problèmes qui se poseront à Farocki dans son enquête : si le regard est absent, quelle est sa qualité réelle ? Et comment écrire son histoire pour le présent ?

1.1.1.1. Écrire l'histoire d'un regard absent

Le cinéma de l'archive de Farocki brosse ainsi à grands traits quelques premières questions. Il nous interroge d'abord sur le regard présent posé sur le passé. L'image devient une trace qui concerne avant tout le regard que nous pouvons poser sur elle aujourd'hui. Il en est ainsi dans *Images du monde et inscription de la guerre*, un film de Farocki de 1988. Il s'y demande comment regarder des images « rescapées » des camps que l'on a pas su lire au moment de leur production ? Pour cela, il propose d'abord de lire et relire ces images avec une

hauteur, la hauteur à laquelle elles furent prises : 7000 mètres d'altitude. De très haut, notre œil sonde ces images aériennes du camp tels qu'étaient alors censés le faire les interpréteurs-photos. Le cinéaste reprend cette hauteur-là pour redonner la situation de prise de vue et nous faire éprouver comment elles furent lues. L'image de reconnaissance aérienne, produite en 1944 par les Alliés nous dit le commentaire, est de cette sorte d'image militaire qui à nos yeux relève d'une opération technique réservée à l'armée et à son expertise. Or d'emblée celle-ci est défailante. Elle a beau avoir pu photographier, espionner le système concentrationnaire nazi, elle n'a rien vu : le camp est demeuré invisible. Pourtant Farocki, plutôt que de restaurer ce visible dans son film, commence par nous mettre dans une situation de regard similaire à celle qui a failli à détecter le camp d'Auschwitz. Le cinéaste nous met dans *Images du monde* sciemment à la même hauteur d'œil – trop haut – pour nous mettre *au niveau de l'image*, c'est-à-dire à *sa* hauteur. Le spectateur se rend compte que ce genre d'images est dure à lire, acceptant potentiellement le fait de ne pas voir, de ne rien voir. De fait il est probable que cette archive puisse ne rien dire, ne rien montrer. Sans un regard adéquat, le regard sur le camp peut demeurer absent.

Farocki met là en place ce qui va lui permettre de critiquer le regard passé des observateurs photos. En restant d'abord à distance de l'image, il va pouvoir mettre à mal les procédures par lesquelles ces images furent regardées et interprétées. C'est ce que fait en effet le commentaire par son ton, ironique, qui nous narre l'histoire de cette image. Il commence par énoncer les conditions réelles de la prise de vue, insistant sur le contexte qui a permis à cette photographie d'exister et d'arriver sous nos yeux :

« Le 4 avril 1944, le ciel était sans nuages. Auparavant des averses de pluies avaient abattu la poussière. Des avions américains avaient décollé de Foggia (Italie) et se dirigeaient sur des objectifs en Silésie – des usines de carburant et de caoutchouc synthétique (buna). Un pilote qui survolait les chantiers des usines de IG-Farben déclencha son appareil et prit une photo du camp de concentration d'Auschwitz. Première image d'Auschwitz prise à 7000 mètres d'altitude. »

La météorologie (voir par temps de ciel dégagé), le lancement des avions Alliés depuis l'Italie, et l'espionnage intense des usines pétrochimiques sont les conditions qui ont permis à cette photographie du camp d'être prise. Farocki la raconte presque comme une « chance », une image qui « inopinément » contient aussi une vue d'Auschwitz. Puis la voix off poursuit, racontant le destin de ces images :

« Les images prises en avril 1944 en Silésie arrivèrent pour exploitation à Medmanham, en Angleterre. Les interpréteurs-photos identifièrent : une centrale électrique, une usine de carbide, une usine de buna en cours de construction et une usine d'hydrogénation du carburant. Ils n'étaient pas chargés de rechercher le camp d'Auschwitz, aussi ne le trouvèrent-ils pas. »

Le camp fut photographié – c'est une chance. Il ne fut pas vu – c'est un défaut de regard. Farocki attribue ce manque de regard à la manière dont les interpréteurs-photos regardent les images. Ceux-ci ne *trouvent que ce qu'ils cherchent*, et ne voient rien d'autre. Ainsi ce n'est pas l'expertise qui permet de voir ou non, mais la manière de voir. Si en prenant et en scrutant une image on part en quête d'une chose prédéfinie, si on s'en sert comme preuve avant même de l'avoir regardée, on aura beau posséder l'image la plus inédite et performante, rien ne sera rendu visible d'autre que ce qu'on aura voulu y trouver. Dans cette séquence le cinéaste critique expressément ce regard, mais quelque chose la rend plus tragique encore que la simple absence de visibilité du camp à l'époque : c'est l'aspect logique du commentaire. Les observateurs ne « cherchèrent pas le camp d'Auschwitz, *aussi* ne le trouvèrent-ils pas ». Par cette déduction (*aussi*), la voix donne à cette image qui a manqué de regard un destin dramatique. Que le camp n'ait pas été vu, c'est ce que le spectateur ressent comme drame de l'image qu'on lui présente aujourd'hui. Parce que ce n'est pas un défaut d'image mais un manque de regard, son absence travaille le cliché.

La méthode archéologique de Farocki n'est pas sans rencontrer ici celle de Foucault. Comme le dit John Rajchman, « Foucault était un historien excessivement *visuel* »³⁰. Dans ses écrits, remarque-t-il, le philosophe « montrait »³¹ souvent deux choses successives, deux « tableaux historiques »³² pour montrer comment les choses *se rendaient visibles* pour une époque. Farocki, lui, écrit une histoire des regards « possibles » : en reprenant une image à laquelle il a manqué un regard, il retrouve les conditions selon lesquelles à une époque donnée quelque chose pouvait être vu ou non. L'histoire des archives s'en trouve approfondie. Comme chez Foucault, « à chaque fois, nous ne voyons pas seulement de quoi les choses avaient l'air, mais aussi comment elles étaient *rendues* visibles, comment elles étaient *données* à voir, comment elles étaient "*montrées*" au savoir ou au pouvoir »³³. Dans cette séquence d'*Images du monde*, l'archive remonte vers cette condition et c'est pourquoi, loin de fonder un regret pour le présent (« il aurait été possible de voir le camp »), le commentaire ironique et déductif

30 RAJCHMAN John, « L'Art de voir de Foucault », *Trafic* n°52, hiver 2004, p. 84.

31 *Idem.*

32 *Id.*

33 *Ibidem*, p. 85.

sur le regard des interpréteurs-photos nous interroge plutôt sur « ce que peut un regard ». Le sens plus vaste de la question « à quelle hauteur poser son regard ? » prend alors toute son ampleur. De fait Farocki n'a pas trouvé le camp « parce qu'il a regardé mieux et plus près »³⁴, mais parce que le visible n'est plus pensé de la même manière. Cela concerne les procédures selon lesquelles on regarde une image : chez lui l'archive n'est pas utile à identifier, le regard n'y cherche rien d'avance ; elle est une image dans laquelle investir son regard, purement. Au bout du compte, Farocki inscrit l'histoire de la visibilité du camp dans une histoire des pratiques, où *voir* n'est pas tant le fait de la quantité d'images disponibles ou de leur performance que celui d'une possibilité amorcée par nos gestes. Le spectateur est alors amené comprendre que ce sont les formes de regard et les manières de voir qui font une grande différence dans la lecture des images, et dans l'histoire.

Que Farocki « transpose à l'étude des images la manière dont Foucault traite les discours »³⁵ est aussi quelque chose que Sylvie Rollet remarque dans son livre *Une éthique du regard*. Pour elle, l'« archéologie foucauldienne du regard »³⁶ à laquelle se livre Farocki consiste à « considérer les images techniques qui articulent ce que nous voyons, pensons et faisons comme autant d'événements historiques »³⁷. Et en effet ici, nous avons vu comment celui-ci s'intéressait à la manière dont l'image aérienne *rendait visible* une certaine chose, à une époque, en fonction d'un regard posé sur elle, écrivant ainsi moins une histoire des archives qu'une « histoire *du* regard »³⁸. Or en se livrant à retracer comment un regard fut possible ou non, comment le camp pouvait être vu ou non, Farocki ne fait pas que rechercher les conditions de l'expérience réelle pour bien voir l'image, telle qu'elle fut enregistrée et regardée autrefois, par un regard qui ne cherchait qu'à identifier des usines en cours de construction, des usines de Buna... Il nous inscrit aussi dans l'histoire des interpréteurs-photos avec une tension palpable. Les regards passés comme présents sont mis à mal par leur

34 FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, cité par John Rajchman, « L'Art de voir de Foucault », *op. cit.*, p. 91.

35 ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 56.

36 *Idem.*

37 *Id.*

38 ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 48.

Nous reprenons ici une distinction faite par l'auteure entre deux démarches pour étudier les films. Selon elle, l'historienne Sylvie Lindeperg ferait une « histoire *des* regards », en interrogeant les archives en fonction des savoirs que disposaient les réalisateurs pour faire leurs films (Actualités filmées, Resnais, Farocki...). Et Sylvie Rollet se livrerait plutôt, elle, à une « histoire *du* regard » c'est-à-dire qu'elle « reprend à son compte l'idée » de Lindeperg mais pour interroger davantage la « construction poétique de l'événement », où ce n'est pas seulement le savoir sur les images qui évolue avec le temps mais la place donnée au cinéma lui-même comme « art témoin ».

Qu'est-ce que cela signifie, donc, de dire que Farocki écrit une histoire *du* regard et reprendre pour son compte la formule de Rollet ? Écrire l'histoire du ou des regard(s) n'est pas seulement la tâche des chercheurs, mais celle du cinéaste lui-même. Farocki possède cette spécificité d'être un « historien visuel » qui reprend des archives pour en écrire l'histoire. Il ne réalise pas pour autant une histoire des images (leur savoir, leur visible, l'objet technique), optant plutôt pour une histoire du regard où ces paramètres se compliquent, ou plutôt « s'impliquent », dans une pratique historique : faire des images et les voir.

entrechoquement dans cette séquence. « Voir » c'est en effet un geste qui nous est commun : le cinéaste, les observateurs et le spectateur sont tous les trois engagés dans le drame de cette « absence de regard ». Si Farocki raconte ainsi l'histoire de cette archive, c'est moins pour chercher une responsabilité des personnes qu'une certaine façon de mettre en rapport nos regards pour se saisir d'*une situation absurde qui nous est faite avec l'image*. L'absence de regard relevée par la séquence crée ainsi un « nous n'avons pas su voir » qui tend à nous faire repenser le regard dans l'histoire comme condition partagée³⁹. Il y a comme un fonctionnement en creux de cette séquence. L'histoire de cette archive vient après coup, après la certitude des faits racontés, de l'existence des camps, des témoignages... D'hier à aujourd'hui elle crée la question du regard comme absence et nous unis dans un désœuvrement étrange. C'est parce qu'il ne s'agit pas de « restaurer » ce regard qui a manqué pour écrire et combler ce manque. Pour Farocki c'est l'absence elle-même qui doit être mise à mal. *Images du monde* ne cesse de nous dire des vues aériennes des camps : « il n'y a pas eu de regard »... ! Et pourtant, c'est le regard lui-même qui, *à nouveau*, peut nous donner à voir cela ! Chez le cinéaste, l'attention donnée aux formes du voir nous invite à *croire* au regard, en même temps qu'il est l'instrument de sa propre *critique*. Il semblerait que nous touchions là à une stratégie propre à Farocki. Le regard dans ses films n'est pas uniquement un biais cinématographique pertinent, adopté pour mieux lire l'histoire des images. Il semble au contraire avoir une fonction bien plus complexe, qui permette de lire les archives avec un point de vue neuf tout en pouvant critiquer le regard préexistant. La séquence étudiée nous montre en effet cette duplicité : Farocki ne peut emboîter son regard dans celui des observateurs photos sans redonner au document des puissances nouvelles, venues de sa reprise.

L'archéologie procède donc d'une tension critique entre le document et sa reprise : le regard, autrefois défaillant, doit être montré et mis en scène. Rencontrant le regard d'un spectateur présent, son manque devient d'autant plus palpable qu'il est irrémédiable. La mise en rapport des deux temps de regard n'historicise pas moins le savoir sur les images des camps qu'elle n'écrit une histoire *du* regard, où les pratiques et les manières de voir peuvent être mises au jour de manière critique, rendant néanmoins l'invisibilité passée de l'image d'Auschwitz « commune » aux hommes – qui font et regardent des images, dans l'histoire.

Farocki permet ainsi aux images qu'il reprend d'écrire une histoire qui nous concerne. En liant par le regard celui qui fait l'image et celui qui la regarde, l'image n'est pas qu'un passé enregistré tel quel puis reproduit, elle est le résultat d'un faire et d'un geste, voir et filmer, qui engage aussi bien ses producteurs que ses regardeurs.

39 D'ailleurs, Sylvie Rollet fait bien l'usage du « nous » pour décrire la méthode de Farocki : « les images articulent ce que *nous* voyons, pensons et faisons »... Voir note précédente.

1.1.1.2. Se filmer en train de voir

Dans son film, Farocki reprendra de nombreuses fois les images aériennes de reconnaissance d'Auschwitz pour enquêter sur les manières dont elles furent regardées, et ce que les regards ont vu en fonction de leur façon de procéder, poursuivant ce travail historique critique des formes de regards. Parce que les images rencontreront cette fois les dépositions orales de témoins du camp, les évadés Vrba et Wetzler, nous reviendrons sur celui-ci dans le chapitre sur le témoin (1.2.). Ici, nous nous inquiétons surtout de ce que la méthode archéologique peut pour lier le spectateur à des archives qu'il faut voir d'un œil nouveau. Justement, *Images du monde* propose une mise en scène étonnante pour nous rendre sensible l'absence de regard sur celles-ci : Farocki se filme en train de les regarder. Brèves, ses irrptions crée un moment curieux, où les images sont visibles mais par le biais de cette distance : entre les images et nous, il y a l'œil du cinéaste.

Pourquoi mettre en scène ce qui habituellement est masqué dans les films d'archive, le regard du cinéaste ? Pour Farocki, « voir » ne va pas de soi. Le cinéma lui-même a tendance à montrer les archives comme du simple visible, un enregistrement passé qui s'offre au présent. Il lui faut alors déjouer cette façon courante de regarder, qui habite aussi l'œil du spectateur. La mise en scène du cinéaste qui regarde correspond à ce projet de la façon la plus littérale : il s'agit d'*incarner* cinématographiquement cette question qui semble aller de soi, la rendre visible et la mettre à distance *en la mettant en scène*. Par ce geste singulier, le spectateur du film se saisit lui-même du regard comme d'une question. En effet, habituellement c'est le propre du spectateur que de regarder l'image durant le film. Farocki, lui, se pose souvent en regardeur d'archives dans ses films pour que les images qu'il nous montre viennent de quelque part, qu'elles aient été *vues*. Elles ne sont pas l'histoire de but en blanc, mais ont été consciencieusement *choisies*, par lui.

Farocki se sert certainement de cette petite mise en scène pour simplifier un film de montage dont l'agencement est complexe. Il prend la même posture que les interpréteurs-photos avant de commencer la séquence sur les images aériennes d'Auschwitz ; il tourne les pages de *Femmes Algériennes*, le livre rassemblant leurs photographies faites en 1960 par le soldat du contingent français, Marc Garanger, dont il étudiera les portraits ; il tourne les pages de *L'Album d'Auschwitz*, dont « la raison d'être » est « mystérieuse »⁴⁰ et dont il extirpera quelques photographies prises par les SS. Chaque fois, sa présence nous rend attentifs à ce qu'il regarde, et annonce, telle une introduction, l'entrée dans un nouveau corpus d'images. Il faut en effet imaginer que l'on voit son visage, son œil, sa main, se mettre en rapport avec une image que nous allons voir... Ces séquences ont beau être courtes, elles créent, un temps, un

40 ROLLET S., *op. cit.*, p. 65.

bref suspens qui interrompt le flux informatif de la narration. En réalité, cela marque surtout notre différence avec le cinéaste. Pour lui, il y a deux temps : voir, écrire, tandis que le spectateur n'arrive qu'après le second. Pourtant nous comprenons qu'il nous faut, comme lui, d'abord regarder les images, les observer, patiemment, comme il le fait à sa table. Farocki propose ici à celui qui regarde ses films une forme de visionnement des images qui est à la fois la sienne, et que l'on peut expérimenter par nous-mêmes : il n'y a pas l'œil du cinéaste, expert, connaisseur, et le nôtre, potentiellement passif, sinon ignorant. Farocki se montre en train de voir pour défaire ce genre d'idées préconçues, basées sur une autorité de celui qui sait. Devant un de ses films, le spectateur fait refluer ses propres habitudes : lentement il apprend que c'est *avec l'image* que naît le désir de connaissance, mais que c'est aussi *depuis elle qu'on l'acquiert*. Par ce temps de regard, d'étude, Farocki indique à son spectateur une voie pour regarder les images : déblayer le regard de ses a priori.

C'est pourquoi les images où il se filme, très sobres, ne disent presque rien, ne contiennent quasiment aucune information. « Voir » y devient un geste pur, filmé par le cinéma. Exposé, il devient « *plus que personnel* »⁴¹, et le regard, une fonction que seuls des verbes à l'infinitif peuvent restituer dans son enjeu historique : voir, regarder. Parce qu'il le montre comme un geste simple, très simple, Farocki banalise le fait de voir, mais chaque fois aussi il en souligne la nécessité et l'offre en partage. Ces moments de regards se font ensemble, dans le temps du film, le cinéma étant le moyen de partager ces images comme condition qui nous relie. Voir chez Farocki, c'est déjà faire exister plusieurs regards, les relier par la médiation du film. Il n'y a donc pas le regard anodin et banal dans le monde réel d'une part, et le regard critique, précis, du cinéaste, de l'historien des archives ou de l'expert d'autre part. Il n'y a pas non plus le regard de quelqu'un d'un côté, et celui d'une autre personne de l'autre. Il y a une façon de se pencher sur les images qui détermine notre appréciation de ce que nous voyons, notre implication dans ce que nous regardons, notre capacité à voir. Le fait que Farocki mette son œil en scène ainsi, comme une façon de s'attarder sur les images, étonnamment, parce qu'il est filmé, rend réel le geste courant de « voir ». Nous croyons aussi que ce désir de rendre le fait de voir commun au cinéaste et au spectateur donne au regard réel, au regard « dans le monde », une haute responsabilité – celle d'assumer ce que nous voyons, et de le faire ensemble.

De façon plus générale, le déplacement opéré par l'archéologie du regard concerne le nœud où nous pensons habituellement les images et les sujets. En ne critiquant et condamnant pas les personnes mais les formes de regard, l'archéologie défait le rapport de propriété à l'image comme Foucault le faisait pour les énoncés, c'est-à-dire qu'il y a moins de *sujet*

41 DELEUZE Gilles, *Pourparlers* (1972-1990), Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 196.

fondateur d'une image (son auteur, son origine) que l'étude d'une *fonction* qu'est le regard chez Farocki. C'est pourquoi il ne demande pas « personnellement » ce que nous savons faire, voir, regarder, des images, « il demande si nous pouvons ou si nous voulons refuser l' "évidence" avec laquelle elles apparaissent dans toute une série de pratiques, pour inventer d'autres manières de les voir et de les traiter »⁴².

Dans les deux exemples que nous avons pris, le regard est à la fois l'objet de l'enquête et un problème pour le film : comment « voir » ? Ils forment à eux deux un couple qui rend compte *dans toute son ampleur* du souci du cinéaste pour trouver une forme adéquate à montrer les images pour que le regard y soit une question. De *l'absence laissée absente* au *voir rendu visible*, ne voyons-nous pas combien les films de Farocki cherchent à voir autrement ? En reprenant les points de vue préexistants, Farocki inquiète et critique les manières de voir, dont il écrit une histoire problématique, grâce à l'archéologie.

En fait c'est sur ce que les images « documentent » que Farocki s'interroge ici grandement, d'une part en fonction de notre capacité à les *regarder* (et non à les prendre hâtivement pour des preuves ou du passé « pris en image », tel quel), d'autre part en fonction de l'appréhension du *document* historique lui-même. C'est bien là que la méthode de Farocki est la plus foucauldienne et nous en avons vu un cas majeur : dans sa reprise, Harun Farocki ne demande pas aux images de reconnaissance aérienne de restaurer du visible, il ne reconstitue pas ce que le document dit « à demi-mot »⁴³, comme une vérité cachée de l'archive que seul le discours historique ou cinématographique serait capable de restituer. Dans l'archéologie du regard, il n'y a que des éléments positifs, réels : elle ne concerne que ce qui a été effectivement vu, quand, à quel moment, de quelle façon, par qui, dans quel but ? Les manques en font partie : le manque de regard fait partie de l'histoire de cette image aérienne, pourquoi vouloir en faire autre chose⁴⁴ ? C'est peut-être en ce sens qu'il faut entendre une phrase maintes fois citée du cinéaste que nous étudions, celle où il dit que, souvent, « on montre une image pour apporter la preuve de quelque chose qu'on ne peut prouver »⁴⁵. En faisant en sorte d'abord de déblayer le regard de cette habitude, Farocki peut écrire une histoire toute autre : celle des interpréteurs-photos, où une image qui devait identifier, chercher, prouver, s'inscrit dans une histoire du regard, qui, chez Farocki, est amplement une histoire des *pratiques* ; et celle de *Respite*, où l'archive en vient à documenter un « complexe

42 RAJCHMAN John, « L'Art de voir de Foucault », *op. cit.*, p. 94.

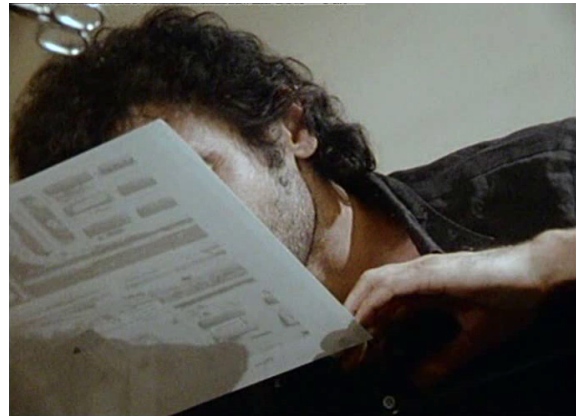
43 FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1969, p. 14.

44 Notre lecture vient ici de ce que Deleuze a si magnifiquement formulé dans « Un nouvel archiviste », le premier chapitre de son livre sur Foucault : « Il n'y a ni possible ni virtuel dans le domaine des énoncés, tout y est réel, toute réalité y est manifeste : seul compte ce qui a été formulé, là, à tel moment, et avec telles lacunes, tels blancs. » C'est la « la "positivité" propre aux énoncés » par laquelle Foucault, selon Deleuze, « fonde (...) une nouvelle pragmatique ».

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986 / 2004, p. 13 et p. 18.

45 *Etwas wird sichtbar*, Harun Farocki (1981).

de regards », irréductible aux points de vue qu'on voudrait attribuer aux commanditaires, filmeur et filmés, ainsi que nous allons le voir maintenant.



1.1.2. L'archive comme « complexe » de regards

« Ce qu'on trouve au commencement historique
des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine –
c'est la discordance des autres choses, c'est le disparate. »
Michel Foucault, *Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire*⁴⁶

C'est peut-être dans son dernier film, *Respite* (2007), que l'archéologie devient une méthode profondément adéquate à reprendre les regards qui ont fait les images. La complexité de la source d'archive est pourtant multiple. D'abord, les regards sont liés à la question de la propagande, c'est-à-dire aux visées que les images sont censées soutenir. Ensuite, ils dépendent du contexte de commande *et* de tournage, les images étant le résultat *des deux* opérations. Puis les archives en question, tournées dans un ancien ghetto devenu un camp de transit, sont particulièrement troubles puisque, une fois la Hollande envahie par l'Allemagne nazie, Westerbork est un camp resté grandement sous administration juive. Farocki fait de ces éléments disparates l'objet de l'étude de *Respite*. Sobre, la mise en scène laisse percer un jeu de regards qui semble éminemment venir des images et par lequel, nous le verrons, Farocki « place l'ambivalence des séquences au cœur de sa réflexion, moins pour la réduire que pour en rendre compte »⁴⁷.

1.1.2.1. Le problème de la propagande

Les prises de vue que Farocki reprend dans *Respite* appartiennent aux rares images tournées dans les camps et dans les ghettos qui furent souvent prises sur l'ordre des nazis. Il s'agit de films de propagande dont les visées sont diverses en fonction des commanditaires. *Theresienstadt*, film passé à la postérité sous le titre grinçant *Der Führer schenkt den Juden ein Stadt* (*Le führer offre une ville aux juifs*) est tourné après une visite de la Croix Rouge et un embellissement du camp. La commande de ce film, liée au fait que les nazis espèrent déjouer les rumeurs sur les camps de concentration, s'inscrit donc dans une logique de propagande visant à duper. Pourtant, quelque chose s'est inscrit dans l'image qui ne se résout

46 FOUCAULT M., « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°84, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 1006.

47 LINDEPERG S., « Vies en sursis, images revenantes : sur *Respite* de Harun Farocki », *Trafic* n°70, été 2009, p. 27.

pas au projet initial. Certains filmés, par exemple, « résistent »⁴⁸ à donner leur image, et, pour celui qui regarde ce film aujourd'hui, le savoir sur les camps restitue à l'image une autre résistance : il sait que les bons portants de l'hôpital du ghetto sont des figurants, remplaçant les malades déportés la veille, que les enfants reçoivent des tartines de beurre uniquement pour le tournage... La volonté de duper ne peut, au cinéma, échapper à une lisibilité autre des images. Ce n'est pas la propagande qui échoue à orienter la prise de vue, mais le « réel »⁴⁹ lui-même qui résiste à son enregistrement, ainsi que le disait Comolli dans un entretien avec Sylvie Lindeperg.

Les vues que Farocki reprend du film tourné à Westerbork sur la demande du SS Gemmeker n'ont pas la même fonction. Elles ne prétendent pas duper sur la réalité du camp, mais en vanter le bon fonctionnement. Ayant peur d'être muté sur le front de l'Est, Gemmeker cherche à montrer que le camp qu'il dirige est viable. Le scénario du film est alors amplement emprunté au genre du film d'entreprise. Celui-ci pourtant, comme *Theresienstadt*, ne parvient à accomplir pleinement son projet. Ce que les images sont censées servir et comment elles peuvent être vues n'est, encore une fois, pas tout à fait identique. Tandis que les deux films servent des projets différents (duper, vanter), dans les deux cas c'est avec une puissance étonnante du hors-champ que le camp s'inscrit dans l'image. Or dans la première configuration où il s'agit de « duper », c'est « derrière » l'image qu'il faut regarder, derrière ce qu'elle « masque » et trouver les indices défaillants pour voir ce que la mise en scène recouvre, tandis que dans les séquences filmées à Westerbork que reprend Farocki, c'est « dans » l'image que l'on trouve le vœu de Gemmeker, et celui d'une autre personne, l'homme qui a tourné le film : Rudolph Breslauer, photographe, un interné juif du camp.

C'est en effet la coexistence des deux regards, celui du commanditaire nazi et celui du filmeur juif qui, tout le long de *Respite*, donne aux images leur demi-teinte, leur difficile lisibilité, et ce que nous appellerons bientôt, avec Primo Levi et Sylvie Lindeperg, leur « zone grise ». Dans les images tournées à Westerbork, il y a deux regards. Comment les observer ? *Respite* pourrait se contenter de recenser les plans qui appartiennent à un regard ou à un autre. Il pourrait, aussi, n'étudier que la « production d'images-écran » et les interroger « pour ce qu'elles trahissent en l'occultant »⁵⁰. Mais Gemmeker a laissé filmé le camp, les ateliers, les travaux, l'administration, les loisirs, la gare, le train. Chaque image fait partie d'un scénario qui, davantage que masquer, veut *montrer*. Le tournage répond à sa commande, mais c'est un interné juif qui a tourné le film. La complexité de ces deux sources de regards est

48 Sylvie Lindeperg évoque de nombreuses facettes par lesquelles des images de cinéma (et des filmés) en viennent à « résister ».

COMOLLI Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, pp. 14-16.

49 COMOLLI Jean-Louis, *op. cit.*, p. 17.

50 ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 83.

certainement ce qui fait choisir à Farocki une forme de mise en scène qui ne se destine pas à les résoudre.

A – Le silence pour observer les deux regards

Farocki propose alors de revenir à l'état de prise de vue muette. Il abstrait des vues tout son qui pourrait en provenir ou qui aurait dû lui être ajouté dans le film de Westerbork. Lui-même ne propose une lisibilité des images que grâce à quelques cartons qui ponctuent son enquête, le silence étant, dans *Respite*, d'abord le choix d'un cinéaste qui se refuse à orienter les images avec un point de vue. La raison en est simple : pour Farocki, ce sont les points de vue préexistants qui méritent une attention.

Or ces points de vue n'existent pas tout faits dans les images : une image de cinéma a beau avoir un producteur, un regard qui la fabrique, l'intention de celui-ci ne se « réalise » pas sans un écart. Il est donc impossible d'observer le vouloir dire des images en se préfigurant que Gemmeker avait l'intention de ceci, et Breslauer de cela. Ce sont les images elles-mêmes qui vont documenter les regards, plutôt que nous les renvoyions hâtivement à un auteur et à son discours. Chez Farocki les points de vue sont « non visibles mais non cachés »⁵¹, c'est-à-dire que pour les observer il faut partir de ce qu'ils ont fait, de l'endroit où ils se manifestent : les images et la mise en scène⁵².

C'est précisément ce à quoi concoure le silence. En supprimant tout élément narratif sonore, la mise en scène est un artifice qui devient parlant pour soi. Ces images ont bien été filmées, cadrées, préparées, tournées. Dans quel but, et que veulent-elles dire ? n'est pas encore une question qu'on leur pose. Simplement elles existent parce qu'elles furent voulues, et faites. Ni le regard de Gemmeker, ni le regard de Breslauer ne sont encore visibles. Nous avons un objet mis en scène qui provient de leurs regards, mais nous lui laissons toute sa complexité.

B – Quelques éléments du film inachevé

Respite commence alors par regarder les images qui furent effectivement tournées. Nous observons une première série de plans relativement neutres : un train entre dans le camp, le bureau d'enregistrement, la clinique dentaire... Les cartons, dénotant les faits et lieux un par un, semblent attribuer aux images une puissance d'attestation ou de documentation, fonctionnant également dans ce remontage comme une sorte de présentation du camp pour nous. Il s'agit là pourtant d'une exposition de la méthode employée dans *Respite* pour étudier

51 FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1969, p. 150.

52 Farocki ici ne sépare pas les regards de leur condition matérielle d'existence : l'image. Sur l'épaisseur matérielle comme ce « constitue » l'énoncé dans *L'Archéologie du savoir*, voir FOUCAULT M., *op. cit.*, p. 138.

les images. En collant strictement ce que l'on voit à ce qui en est dit, Farocki présente un dispositif de lecture pragmatique à son spectateur : ce sont bien *des images* que l'on part. Seules elles pourront réellement documenter le camp, *tel qu'il fut filmé*.

On pressent aussi que la relative simplicité de ces plans devait construire un film narratif sur le camp de Westerbork... Ainsi, en même temps qu'il indique une voie pour lire les images et indique en creux qu'elles sont le reste d'un film inachevé, Farocki nous présente Breslauer, debout derrière la caméra. Une photo le représente en train de filmer dans les ateliers de travail. Dès le début de *Respite*, nous le savons dans une position délicate : il doit filmer le camp dans lequel il est lui-même interné. Peu après, Farocki introduit un autre personnage : « Le directeur du camp : le commandant SS Albert Gemmeker » dit un premier carton. Puis nous revenons à un plan du groupe de SS avec lequel il parle sur le quai de la gare, qu'un carton interrompt de nouveau : « Il est celui qui a ordonné que ces images soient faites » peut-on lire. Harun Farocki avait préalablement entouré son visage pour que, parmi les SS filmés, nous regardions le visage du commandant, mais maintenant que nous savons qu'il est le commanditaire de ce film, nous comprenons soudain cette chose encore plus importante et non visible : que les plans de Gemmeker que nous sommes en train de voir sont tournés par Breslauer, en ce moment même... ! N'est-ce pas ce que le carton dit alors que nous sommes en train de *les voir*, il est celui qui a commandé « *ces images* » ? La version anglaise est plus explicite : « *He ordered these images to be made* ». Par cette occurrence, l'archive se présentifie (*these images*), laissant émerger son contexte de tournage (*to be made*) et de commande (*he ordered*). Les deux regards *montent* simultanément dans l'image lorsque, voyant le plan de Gemmeker tourné par Breslauer, la mission confiée au caméraman nous apparaît avec un certain cynisme : « À Westerbork comme à Terezin » écrit Sylvie Lindeperg, « les nazis ordonnèrent aux détenus juifs de préparer et de tourner eux-mêmes les films, tout comme ils contraignaient d'autres internés à établir la liste de déportés. »⁵³

En vertu de la manière dont Farocki distille les informations sur le contexte de tournage, les vues qui nous sont présentées nous font sentir que le filmeur Breslauer exécute une commande de Gemmeker, avec toute la cruauté que cela comporte. Mais jusqu'à quel point ? Ne fait-il que tourner les intentions du commanditaire nazi puisqu'il a lui-même contribué à écrire le film ? Ne veut-il pas, en filmant, lui aussi montrer le camp ? Ne pressent-il pas, en faiseur d'images, qu'il en laisse une trace, qu'il le documente pour l'avenir et ce tout en exécutant la commande de Gemmeker ? « Le doute s'est insinué »⁵⁴ dès les premières séquences. Farocki souligne la dualité des regards, l'inscrivant comme irrémédiablement liée au tournage.

53 LINDEPERG S., « Vies en sursis, images revenantes : sur *Respite* de Harun Farocki », *op. cit.*, p. 31.

54 ROLLET S., *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 106.

The Head of the Camp:
the SS-Commander Albert Gemmeker



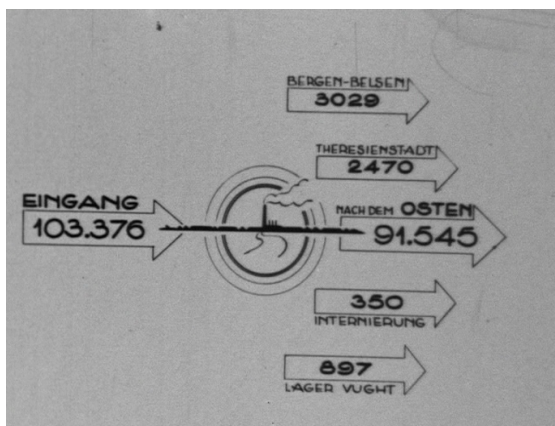
He ordered these images to be made



Pour continuer son enquête sur les images tournées dans ce singulier contexte de commande, *Respite* prend soudain un autre ton. Il exhume maintenant « des fragments et des traces éparses du film fantôme (cartons d'intertitres, intentions scénaristiques, éléments graphiques » pour inscrire « le tournage hollandais dans le genre du film d'entreprise »⁵⁵. Ces images, nous dit Farocki, auraient une visée : vanter le camp. Dans un premier temps, il relève « une visualisation qui exprime une fierté envers la performance du camp ». Au centre de l'image, un logo arborant une cheminée, un dessin typique de ceux employés pour figurer les usines (tandis qu'il évoque, dans la tête du spectateur, les cheminées d'autres camps...) ; autour de lui s'organise un graphique, signalant les entrées et sorties des détenus (évoquant le lieu de transit qu'était Westerbork, « antichambre de l'extermination »⁵⁶). On voit un peu comment Farocki passe ici du film d'entreprise à ce qu'il évoque pour le spectateur. La qualité de la séquence tient au fait que Farocki se penche sur le film prévu en cherchant ses raisons et ses motifs dans ce que les images elles-mêmes peuvent exprimer. En effet, nous sommes dans l'impossibilité de deviner quel regard a produit ce logo. Est-ce le commanditaire ? Ou bien une forme imaginée par les scénaristes et le filmeur pour répondre à sa demande ? À ce titre les informations extra-tournage manquent. Farocki part alors de ce qui lui reste pour le dire : il y a seulement eu une visualisation qui, encore aujourd'hui, peut être vue comme un désir de montrer l'efficacité du camp. Farocki amplifie sa lecture d'une mise en scène permettant de rendre visible au spectateur cette « expression » que contient l'image : il s'agit du logo et de son animation en deux plans, en un avant et un après : « Eingang » (entrée) et « nach dem Ostern » (vers l'Est). Ici les images ne documentent pas un point de vue mais leur force expressive participe intrinsèquement à construire une vision du camp, celle précisément qui tient le regardeur en suspens face à la visée même qu'elles sont capables de formuler, tandis qu'il connaît le destin des internés et déportés de Westerbork... Cette séquence du film inachevé semble à première vue *révéler* le point de vue de Gemmeker. Mais Farocki nous montre, lui, des images qui contiennent surtout, dans leur désir de *montrer*, des éléments visuels qui renvoient à la réalité de la déportation. En cela elles demeurent partiellement insaisissables quant à une intention supposée, que le film énonce d'ailleurs plusieurs fois de façons contradictoires (par exemple, Gemmeker au tribunal a dit ne rien savoir de ces images, dans une interview plus tardive il dit avoir voulu ce film pour le présenter aux visiteurs du camp). La raison en est que Farocki tient à ce que ce soit l'image elle-même qui nous documente sur les visées qu'elle était censée servir, comme c'est la forme elle-même de la cheminée dessinée qui nous fait penser à Birkenau ou à Majdanek...

55 LINDEPERG S., « Vies en sursis, images revenantes : sur *Respite* de Harun Farocki », *op. cit.*, p. 28.

56 *Ibidem*, p. 29.



This visualization expresses
pride in the camp's performance

Les images les moins évocatrices et qui pourtant nous intéressent davantage sont celles que Farocki analyse ensuite. Cette fois, il opte pour des plans tournés par Breslauer dans les ateliers de travail, où quelques détenus sont occupés à recycler des matériaux. On imagine cette fois le filmeur seul, derrière la caméra, en train de les filmer à la tâche. Pourtant, ces images suivront le même traitement que les précédentes. Le cinéaste commence par énoncer une loi qui vaut pour le corpus d'archives qu'il a trouvé au Memorial de Westerbork : « Les images qui ont été conservées montrent principalement des détenus au travail ». Farocki fait ensuite apparaître un travail manuel, un recyclage de piles effectué à l'aide d'un outil qui en tranche le boîtier, pour apporter encore une fois un indice de mise en scène. L'image que nous avons vue, dit un carton, a également été filmée au ralenti. Le plan en question apparaît. C'est bien une image jamais vue encore, qui semble créer de l'empathie pour le travail.



« Work was intentionally emphasized in these images »⁵⁷, écrit le cinéaste. Le ralenti, lu par Farocki, devient perceptible dans son effet : la lenteur du plan qui découpe les piles montrent le labeur des détenus comme une œuvre nécessaire, sinon belle. « The idea was to prove how useful the camp was »⁵⁸ interprète alors le cinéaste. Les images que Breslauer filme dans les

57 « Le travail a été intentionnellement mis en valeur dans ces images ».

58 « L'idée était de prouver combien le camp était utile ».

ateliers auraient donc cette visée : « montrer que le camp est utile ! » En effet, ce qui au début du film nous a été présenté comme du « travail forcé » semble étrangement relevé dans le plan d'une pointe d'héroïsme, ou d'emphase comme le dit le carton en anglais. Mais pour quelle raison ? se demande-t-on. Est-ce là une image censée servir la propagande de Gemmeker ? Breslauer veut-il vraiment de lui-même montrer le travail des détenus ainsi ? Pourquoi ce ralenti ?

C'est un autre moment du film qui donne à ces plans leur lecture. Nous apprenons peu de temps après que les internés de Westerbork craignaient la déportation et « espéraient pouvoir rester tant qu'ils avaient un travail ». Partant, Farocki ajoute une autre strate de sens à ces images, une autre piste de lecture : les internés eux-mêmes, filmés à la tâche ou s'attachant avec soin et énergie au travail, auraient *eux aussi* envie de montrer que le camp marche bien, pour qu'il ne ferme pas, évitant ainsi leur déportation bien qu'ils n'aient alors, comme le dit un autre carton, aucune connaissance de « ce qu'était Auschwitz ».

Dans les deux séquences que nous venons d'étudier, Farocki extirpe des images du film inachevé qui sont toutes deux des mises en valeur (du travail, du camp). Que ce soit par un graphique ou un ralenti, ce que l'on voit semble défendre un point de vue. Gemmeker ? Breslauer ? Farocki se concentre plutôt volontiers sur ce que les images expriment, faisant ici un véritable travail d'archéologue à la recherche d'un sens enfoui dans une image *mise en scène, commandée, filmée, et tournée en présence d'acteurs*. Dans l'indécidabilité de *Respite* à attribuer aux images un point de vue, l'archéologie de Farocki se fait une nouvelle fois très foucauldienne. Chez Farocki, l'image est cette épaisseur faite de nos regards et toutes leurs contradictions. « Mais ce dont il s'agit ici, ce n'est pas d'en neutraliser le discours, d'en faire le signe d'autre chose et d'en traverser l'épaisseur pour rejoindre ce qui demeure silencieusement en deçà d'elle, c'est au contraire de la maintenir dans sa consistance, de la faire surgir dans la complexité qui lui est propre »⁵⁹. Parce qu'il est attentif à la création d'un plan de cinéma autant qu'à la médiation que constitue le tournage (entre une intention *et* un résultat et entre un filmeur *et* un filmé), Farocki introduit son spectateur dans une lecture des images de Westerbork qui laisse l'archive irrésolue, en même temps qu'elle n'a jamais mieux documenté la situation dans laquelle elle fut produite et les formes qui furent mises en œuvre pour lui donner sens.

La dramaturgie des phrases anglaises étant bien plus adéquate, nous en laissons quelques-unes en version originale dans notre texte.

59 FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1969, p. 69.

1.1.2.2. La commande, le filmeur et les filmés : l'irrésolution des images de Westerbork

Les images qui « mettent en valeur le travail » que nous venons d'étudier laissent entrer dans le film une concordance des plans dont auraient besoin aussi bien le regard du filmeur juif que le regard du dirigeant du camp pour soutenir leurs points de vue. Il s'avère que Farocki laisse volontiers indistincte la valeur de regard à attribuer aux images parce que leurs visées se confondent ici pour une raison extrêmement liée à une information qu'il a énoncée au départ mais dont il n'a pas encore mesuré toute la portée : ancien ghetto transformé en camp de transit après l'invasion de la Hollande (1940), Westerbork fut grandement administré par les détenus eux-mêmes. La plupart des filmés que nous voyons à l'écran – lingères, secrétaires enregistrant les arrivants, dentistes, policiers des FK pour « Fliegende Kolonne » (unité volante), et travailleurs de la terre ainsi que nous allons le voir dans notre exemple – sont des détenus, juifs pour la plupart. Parce que Breslauer, lui-même interné du camp, filme ces détenus, c'est à eux que Farocki va maintenant s'attacher davantage. Enquêtant sur leurs visées et ajoutant une strate de regard aux images de Westerbork, c'est aussi le rapport filmeur-filmés qui devient capital.

A – Les plans du travail à la ferme

« Unser Bauernhof » : « notre ferme » annonce un intertitre blanc du film prévu. Dans celui-ci Gemmeker aurait donc voulu vanter « la réussite et la productivité de ses ateliers, de ses manufactures, de sa ferme »⁶⁰. C'est pourtant peu de temps après les ateliers filmés au ralenti par Breslauer que le carton surgit, immiscant le doute sur le « nous » dont il s'agit ici. Nous ne voyons en effet que des détenus. À l'image, ils s'attèlent aux travaux des champs avec une ardeur particulière. Comment le sait-on ? Farocki, de nouveau, retient des plans leurs valeurs expressives : le ralenti... la contre-plongée... donnent au travail des détenus une importance sans commune mesure.

Sans commune mesure ? Si ces prises de vues « dépravantes (...) accusent en même temps une touche "idyllique" »⁶¹, c'est dû au caractère « russe »⁶² des plans que tourne Breslauer. Dans le silence de *Respite*, le mouvement s'exacerbe, rend lisible l'intensification des gestes par un ralenti ou une contre-plongée. Une jeune fille fait tout particulièrement l'attention du filmeur, qui magnifie son visage, son corps, sa place dans la chaîne où les

60 COMOLLI J.-L., « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, p. 18.

61 DESPOIX Philippe, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, p. 92.

62 *Idem*. Philippe Despoix convoque en référence Vertov et Dovjenko.

détenues se lancent la cargaison d'une charrette à décharger. Les semeurs de pommes de terre, eux aussi, font office d'un traitement spécial, les gros plans des rangées en train d'être creusées et les ralentis des semailles affichant le travail des champs dans un registre qui convoque l'espoir. Dans ses intertitres à lui, Farocki passe justement d'une interprétation à l'autre, de celle du travail d'esclave auquel les condamne le camp de Gemmeker à celle que nous voyons dans ces plans. Il commence par montrer que les images de la ferme correspondent aux précédentes des ateliers. Les détenus exposent d'eux-mêmes leur condition de travailleurs esclaves dans le but de justifier leur utilité : ils remplacent « le cheval » ou font ce que des « machines font habituellement » pour que le camp ne soit pas fermé et qu'ils ne soient pas déportés. « Cela ne peut que vouloir dire : nous sommes vos bêtes de somme » ose le premier carton. « Nous nous occupons du travail qu'habituellement les machines ou les animaux font » dit le second. Farocki risque, par ces traductions, une lecture des images : il relève ici non seulement la convergence des visées des filmés et de Gemmeker mais aussi une forme « d'adhésion » des filmés « à leur mission »⁶³, faisant fonctionner d'eux-mêmes le camp. Le « nous » des cartons est révélateur de cette sensation que procure les images. Ils essaient de traduire cette impression sourde que les images du film de Westerbork contiennent plusieurs regards entremêlés et difficiles à lire parce qu'ils évoquent potentiellement un espace où détenus et bourreaux semblent non pas séparés, mais entretenir un rapport relevant plus de ce que Primo Levi a appelé la « zone grise ».

Mais à ce vouloir dire que Farocki signale comme univoque (« cela ne peut *que* vouloir dire »), quelque chose résiste. Les plans qu'il a employés pour le montrer ont une teneur relativement vive. Un des deux hommes remplaçant le cheval sourit depuis le fond du plan jusqu'à son arrivée près de la caméra. La jeune fille qui un peu plus tard décharge les briques sourit également dans son effort, parmi le groupe. Dans les images que nous voyons, les détenus se savent filmés et ils le signifient. Ils sont en représentation. D'où leur part de potentielle d'adhésion à ce que le film de commande doit défendre, et par extension le camp, mais de tels plans invitent aussi *déjà* à une autre lecture, où le film en train de se faire peut prendre un cours différent.

63 ROLLET S., *Une éthique du regard*, Hermann, Paris, 2001, p. 105.



Farocki prend justement un virage. Ces images qui ne pouvaient signifier qu'une chose « peuvent être lues différemment » énonce-t-il soudain. Il n'y a donc pas de version « stricte » d'un plan, ni d'interprétation définitive. Comme l'a souligné Sylvie Rollet, « quand bien même la visée ainsi analysée serait effectivement celle des images », quand bien même la représentation offerte par les filmés signifierait une participation volontaire, « pourrait-on l'attribuer aux détenus dans leur ensemble ? Serait-elle même celle de Rudolph Breslauer (...) ? (...) celle du commanditaire du film (...) ? »⁶⁴ La seconde lecture que Farocki va proposer a justement pour effet de prendre acte de l'irrésolution des vues. Tandis que les premiers plans du labeur étaient à vitesse normale, ils avaient à nos yeux l'aspect de travail forcé, un travail pénible effectué par des gens qui sont des esclaves, quand bien même ils adhéreraient à leur mission. Voici maintenant que les images que Farocki nous montrent sont au ralenti et, comme dans les ateliers, on y voit une forme d'emphase. Ce sont les mêmes plans que précédemment, mais lus autrement. Ralentis, c'est comme si les « détenus ensemençaient des terres nouvelles ». Nous apercevons ensuite le groupe de jeunes détenues qui déchargent les briques. La caméra se rapproche. « Comme s'ils développaient quelque chose qui leur fut propre, une nouvelle société peut-être » enjoint alors de croire le commentaire. Bien sûr, la version idyllique est peut-être tout aussi incroyablement que la première. Elle enjoint surtout de regarder la valeur des plans, et permet de se concentrer sur les visages, les gestes. Il y a aussi autre chose. Par l'empathie de la lecture proposée, ce qui était vu comme de la participation devient maintenant une « affirmation », c'est-à-dire, peut-être, le refus d'une « réaction » à l'internement du camp. « Comme s'ils développaient quelque chose qui leur fut propre », dit le carton, pourquoi avons-nous du mal à le croire ? Pour nous, cette sur-interprétation de Farocki laisse planer le doute sur la manière dont les détenus vivaient le camp. Elle laisse entrevoir aussi que, dans le camp, interné, détenu, forcé au travail, l'affirmation de soi pouvait avoir lieu. En formulant qu'il est possible de voir dans ces vues que les détenus « développent quelque chose qui leur fut propre » malgré le camp, Farocki

64 *Ibidem*, pp. 105-106.

propose non plus l'adhésion comme mode de lecture, mais une résistance malgré l'internement.

Repris dans le film de Farocki, le ralenti aurait également une ultime vocation : intégrer au corps en mouvement des filmés une forme de sursis qui convoque *à la fois l'espoir et la mort imminente* à la surface de l'image, faisant du spectateur le dépositaire du trouble des images. D'ailleurs quand le travail se termine, plus rien ne peut arrêter l'invocation des camps de la mort.

B – Les traductions et la zone grise

Le choix « d'offrir plusieurs parcours possibles du matériau »⁶⁵ comme le dit Philippe Despoix ou plusieurs « "traductions" successives »⁶⁶ comme le dit Sylvie Rollet, permet à *Respite* de rendre compte de l'ambiguïté des images, renvoyant à l'ambivalence qui lie détenus, filmeurs et bourreau... Le plus intéressant est que Farocki propose de penser quelque chose comme une « zone grise » propre au cinéma, liée au contexte de tournage et avec ce que chacun attendait du film. Mais comme il est indécidable de « savoir » ce qu'une image veut dire d'autant plus que le film en question est resté inachevé, Farocki interroge les images et naviguent entre différents pôles de sens, parfois sur-interprétant, parfois revenant sur une interprétation qui semblait définitive. Dans son observation, Harun Farocki tient constamment compte des éléments de mise en scène qui, on ne sait, peuvent n'avoir été voulus que par le filmeur ; il semble attentif à l'image que les filmés donnent d'eux, qui peut être lue de plusieurs façons ; et inscrivant dès le départ le film de Westerbork dans son contexte de commande, il pose un doute sur l'attribution des images entre regard nazi du commanditaire et regard juif du filmeur.

En choisissant les images pour enquêter sur les regards et non l'inverse, Farocki dévoile « un complexe » de leur existence dont il tente de tracer la carte dans son film. C'est bien là une conséquence de sa méthode et il nous faut la comprendre tout à fait. Chez Farocki, les images portent tous ces regards de façon imbriquée, elles les documentent, et permettent de rapprocher les « visées » des détenus, du filmeur juif, et du commandant SS de la façon la plus fine qui soit. Parfois elles sont coalescentes, parfois elles se séparent tout à fait. Tel est ce que l'on voit dans le « complexe » : le jeu réglé des *rapports* entre les points de vue.

« C'est le moment fort de l'archéologie : s'il y a un paradoxe de l'archéologie, il n'est pas en ceci qu'elle multiplierait les différences, mais en ceci qu'elle se refuserait à les réduire – inversant par là les valeurs habituelles. "Pour l'histoire

65 DESPOIX P., « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *op. cit.*, p. 92.

66 ROLLET S., *op. cit.*, p. 104.

des idées, la différence telle qu'elle apparaît est erreur ou piège ; au lieu de se laisser arrêter par elle, la sagacité de l'analyse doit chercher à la dénouer. (...) L'archéologie, en revanche, prend pour objet de sa description ce que l'on tient habituellement pour obstacle : elle n'a pas pour objet de surmonter les différences, mais de les analyser, de dire en quoi, au juste, elles consistent, et de les *différencier*". »⁶⁷

Ce passage que Paul Ricœur cite dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* rend justice à la méthode archéologique de Foucault en retenant le cœur de la question : ne pas surmonter les différences. C'est semble-t-il pour la même raison que Farocki, dans *Respite*, « pluralise » sa lecture d'éléments de contexte, de mise en scène, et que les cartons viennent toujours exprimer un désir, un vouloir dire potentiel, aussi fuyant que multiple : pour ne pas s'arrêter aux différences entre les points de vue, ni aux rapprochements de leurs visées. Ainsi les images sont-elles interrogées moins pour « dénouer » ce qui appartient à un regard ou à un autre, qu'à les traiter « dans le jeu de leur instance »⁶⁸ comme le disait Foucault, et qui ici dans *Respite*, est en l'occurrence extrêmement lié au tournage et aux conditions selon lesquelles une image peut documenter un regard et un point de vue.

Sylvie Lindeperg est celle qui a selon nous le mieux formulé cette écriture « archéologique » des regards dans *Respite* :

« Les plans de Westerbork ne furent pas pris par des nazis mais par des internés juifs, modifiant la nature du face à face avec les filmés tout en faisant lever la question de ce que Primo Levi appelait la "zone grise". Pour travailler sur ce corpus d'images, Harun Farocki propose un dispositif minimaliste, modeste et subtil à la fois, qui lui permet de placer l'ambivalence des séquences au cœur de sa réflexion, moins pour la réduire que pour en rendre compte, en mesurer et en déplacer les effets. (...) »

Lorsque Farocki se penche sur le "vouloir dire des images", il dévoile *tantôt* le point de vue de détenus filmés qui mettent en avant leur force de travail dans l'espoir de retarder la déportation, *tantôt* celui de l'équipe réalisatrice qui évite les gros plans pour ne pas recueillir d'autres regards semblables à celui de Settela, *tantôt* celui de Gemmeker engagé dans la promotion de sa "petite entreprise". En

67 RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000, p. 255. L'auteur cité ici entre guillemets anglais par Ricœur n'est autre que Foucault lui-même, dans *L'Archéologie du savoir*.

68 FOUCAULT M., « Sur l'archéologie des sciences : réponse au Cercle d'épistémologique », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°59, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 733.

proposant par ailleurs plusieurs lectures – parfois contradictoires – d'une même scène, le cinéaste prend acte de l'irrésolution des images hollandaises et de l'impossibilité de trancher devant un sens qui se dérobe. »⁶⁹

Le mot important ici c'est « tantôt ». En effet, il correspond à l'idée que chez Farocki ce sont les images qui peuvent admettre plusieurs points de vue différents. Dans *Respite*, nous n'emboîtons pas nos regards dans ceux qui préexistent pour voir successivement le camp avec leurs yeux, nous observons comment ils existent dans l'image. D'où les noms de « strates » ou de « complexe » que nous employons : parce que Farocki fait surtout émerger à la surface certaines strates de regard, les enfouissant de nouveau en proposant une interprétation autre sur les visées, où d'autres strates de regard vont affleurer. Par là, il s'agit d'avancer des hypothèses permettant de lire le rapport entre les regards. Farocki se rend compte par moments de la coexistence des visées du filmeur et du commanditaire, mais toujours il les re-sépare en revenant sobrement à la matière qu'est l'archive. C'est elle le « complexe de regard » à étudier, qui porte tous ces regards de façon imbriquée, et qui permet de rapprocher par moment les visées du filmeur et du commanditaire, de ce dernier et des filmés... Que l'image soit un « complexe » chez Farocki est certainement ce qui ne permet pas de réduire les points de vue. Le sens premier du terme « complexe » l'indique bien : l'image « comprend plusieurs éléments qui ont de nombreux rapports entre eux ».

Lorsqu'on regarde une image de *Respite*, nous n'épousons pas le point de vue de l'autre, celui qui est censé œuvrer dans l'image comme regard. C'est important pour la zone grise écrite par le film. Farocki laisse les regards « distincts » pour ne tracer plus que la carte de leur relation : tantôt les regards ont telle relation, tantôt telle autre. En laissant paraître dans son film quelque chose comme une « impossibilité de trancher devant un sens qui se dérobe »⁷⁰ comme le dit Lindeperg, Farocki reconnaît peut-être l'extériorité relative des points de vue, laissant à chacun une part d'altérité, précisément ce qui, dans le camp, était nié et destructeur d'humanité. En réalisant ainsi ce travail sur les visées de l'image, le film de Farocki ne cherche en rien à identifier et séparer des regards, s'essayant plutôt à leur lecture hétérogène, complexe. Comme l'écrit Sylvie Rollet à ce propos :

« L'enquête sur la "visée" des images nous a mis sur une piste qui fait surgir une "vérité" équivoque, fuyante, indécidable : celle à laquelle Primo Levi donne le nom de "zone grise" et sur laquelle il attire notre attention dans sa préface à *La*

69 LINDEPERG S., « Vies en sursis, images revenantes : sur *Respite* de Harun Farocki », *Trafic* n°70, été 2009, pp. 27-31.

70 *Ibidem*, p. 31.

Nuit des Girondins, le roman que l'historien Jacques Presser a consacré au camp de Westerbork. "Le moment est venu, dit-il, d'explorer l'espace qui sépare les victimes des bourreaux. Seule une rhétorique manichéenne peut soutenir que cet espace soit vide. (...) Où tracerons-nous la ligne qui coupe en deux l'espace vide (...) et qui sépare le faible de l'infâme ?" »⁷¹

S'il se refuse à réduire les différences entre Gemmeker, Breslauer et les filmés, Farocki « explore l'espace qui sépare les victimes des bourreaux » sans néanmoins les confondre, ainsi que le disait Gilles Deleuze lorsqu'il parlait de Primo Levi : « On ne nous les fera pas confondre »⁷². Il est impossible dans son film d'attribuer les images à un point de vue *tout à fait*, de même qu'il est impossible de les penser *homogènes*. Les visées se rencontrent mais les regards restent distincts. Dans *Respite*, c'est bien l'espace « entre », les croisements, la coalescence momentanée, qui font l'objet d'une lecture, tel que nous l'avons observé avec les cartons successifs proposés pour traduire les images.

« La découverte inouïe qu'a faite Primo Levi à Auschwitz concerne un matériau réfractaire à tout établissement d'une responsabilité ; il réussit à isoler quelque chose comme un nouvel élément éthique. Levi le nomme la « zone grise ». En elle se déroule la « longue chaîne qui lie la victime aux bourreaux » (...). Alchimie incessante et grise, où le bien et le mal, et avec eux tous les métaux de l'éthique traditionnelle atteignent leur point de fusion. Il s'agit donc d'une zone d'irresponsabilité et d'"*impotentia judicandi*" (Levi), qui ne se situe plus *par delà* bien et mal, mais se tient, dirait-on, *en deçà* de l'un comme de l'autre. En un geste symétrique de celui de Nietzsche, Levi tire l'éthique en deçà du lieu où on avait coutume de le penser. Et, sans que nous sachions pourquoi, nous sentons bien que cet en-deçà a plus d'importance que tous les au-delà, que le sous-homme a bien plus à nous dire que le surhomme. Cette zone infâme d'irresponsabilité constitue notre premier cercle, d'où nul mea culpa nous fera sortir, et où, de minute en minute, se grave la leçon de "la terrible, l'indicible, l'impensable banalité du mal" (Arendt). »⁷³

Parce que les chemins pour lire l'archive conservent l'irrésolution des images, c'est aussi notre désir d'interprétation qui se voit floué dans *Respite*, toujours rendu à lui-même et à son vide,

71 ROLLET S., *op. cit.*, p. 106.

72 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Pierre-André Boutang (2004).

73 AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive (Homo Sacer III)*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003, p. 22.

comme si pour Farocki il s'agissait aussi de faire sortir ces images du système du jugement pour arriver à un témoignage qui compose cette zone éthique, la zone grise dont parle Levi. L'éthique du regard de Farocki est cette distance qui permet de surprendre quelque chose que l'on attendait pas, pour peu qu'on se laisse aller à arrêter d'attendre. Arrêter d'attendre des confirmations de l'image, s'ouvrir à la singularité de la situation filmique et des images produites, devenir regardeur. La critique effectuée par le cinéaste ne cesse d'interroger cette participation des images au partage éthique. D'où les petits gestes faits par Farocki pour traiter ce grand sujet, cette grande archive : à peine quelques cartons... Car ce qui menace en effet le cinéma, ce n'est pas tant de produire un savoir définitif ou de lire arbitrairement les images (de « déjouer » la différence alors qu'il faudrait la *lire* par exemple), que cette manière bien à lui de réitérer des formes qui mutilent la vie, « écorchent les victimes »⁷⁴ et nous remplissent encore de honte. L'écriture de Farocki, dans sa retenue, son impossibilité d'attribuer des points de vue, met en scène les images pour atteindre à une zone grise de cinéma tout en lisant également les archives comme un document et une matière participant non moins du jugement (des points de vue) que de l'éthique, qui concerne donc aussi bien ses spectateurs présents que les morts passés encore visibles à la surface de l'image. De l'espace à explorer entre les victimes et les bourreaux à la manière de procéder pour le faire, il y a aussi une ligne à ne pas franchir, celle qui renverrait le passé à une lecture stricte, obligée, définitive, laissant les détenus du camp en dehors d'un champ de vision qui nous les rendrait com-préhensibles. Il s'agit que les images ne « soumettent » pas « les victimes à une nouvelle violence », « fut-ce avec la meilleure intention du monde »⁷⁵. C'est pourquoi Farocki propose des cartons et quelques traductions à peine. « J'ai décidé d'éditer ces images, rien de plus » dit-il. « Je voulais présenter le matériau de telle sorte qu'il invite le spectateur à une lecture personnelle. »⁷⁶ C'est pourquoi, en dernier lieu, la forme d'enquête choisie par Farocki s'avère être un choix éthique et esthétique en ce qu'elle propose au spectateur une *relation* à ces images en les traduisant et contre-traduisant avec nous, plutôt qu'en établissant des « ruptures » entre les visées, qu'en les traitant comme des « catégories » d'objet déniaut aux acteurs de Westerbork, bourreaux et victimes comprises, la capacité d'observer encore, dans le film, leur « devenir, changement et mutation »⁷⁷. Ainsi que le suggère Christa Blümlinger dans son article *Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux*, le cinéaste partagerait ici avec « le mode de pensée foucaldien » l'idée que, dans l'écriture, « les forces sont en mouvement,

74 FAROCKI H., « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Joanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, np.

75 FAROCKI H., « La guerre trouve toujours un moyen », in Chantal Pontbriand (dir.), *HF I RG*, Black Jack éditions / Jeu de Paume, Paris, 2009, pp. 99-100.

76 FAROCKI H., « Comment montrer des victimes ? », *Trafic* n°70, été 2009, p. 24.

77 BLÜMLINGER Christa, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 17.

fusion, transformation, altération perpétuels »⁷⁸, laissant aux points de vue le soin de s'affronter, écrivant au cinéma leurs rapports de forces, les relations entre les regards. Ce qui nous mène à l'étude de *Prison Images*.

78 *Idem.*

1.1.3. La reprise explicite des images de prison et le regard « sauf »

En 2000, Harun Farocki travaille à la reprise d'images de prison. Le cinéaste observe une nouvelle fois la manière dont elles manifestent un point de vue préexistant. Or, une première chose change par rapport aux films précédemment étudiés : les images ne sont pas produites par quelqu'un, mais par une caméra de surveillance. Le premier travail de Farocki consiste donc, d'abord, à remettre les images de surveillance à un regard. « Il n'y a pas d'images qui ne visent l'œil humain »⁷⁹ disait-il, et ici, elles servent tout particulièrement à être vues par un œil, celui du surveillant de prison.

Une autre chose change également. Ces images qui nous sont contemporaines (des images de caméras de surveillance de prisons américaines du Delaware, de Californie, d'Oregon) peuvent en effet être rangées parmi celles que le cinéaste nomme « opératoires » en tant qu'elles « ne visent pas à restituer une réalité, mais font partie d'une opération technique »⁸⁰. Plus précisément, elles font partie intégrante du dispositif prison, et servent donc à produire un savoir autant qu'un pouvoir (surveiller, prévenir, punir) qui intéressent le cinéma en tant que ces derniers sont liés au *voir*.

La reprise de ces images s'inscrit cependant dans la lignée des précédentes que nous avons décrites. Il s'agira en effet de traiter l'image de surveillance de prison « dans le jeu de son instance »⁸¹, c'est-à-dire de montrer le regard préexistant, sa façon d'œuvrer, de voir, de surveiller, au point de deviner parfois combien les images elles-mêmes participent de la prison. Aussi, exposant le regard surveillant aux yeux de son spectateur, Harun Farocki nous demande une nouvelle fois, mais de façon plus explicite, « si nous pouvons ou si nous voulons refuser l' "évidence" avec laquelle elles apparaissent dans toute une série de pratiques, pour inventer d'autres manières de les voir et de les traiter »⁸². Et justement, dans ce travail autour des images de prison, ce « voir autrement » ne sera plus seulement le fait d'une archéologie du regard mais davantage de ce que nous devons appeler une *généalogie*, où l'image de prison n'est plus seulement lue et observée comme pratique (les visées, les

79 FAROCKI H., « La guerre trouve toujours un moyen », in Chantal Pontbriand (dir.), *HF I RG*, Black Jack éditions / Jeu de Paume, Paris, 2009, p. 99.

80 *Ibidem*, p. 95.

81 FOUCAULT M., « Sur l'archéologie des sciences : réponse au Cercle d'épistémologique », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°59, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 733.

82 RAJCHMAN John, « L'Art de voir de Foucault », *op. cit.*, p. 94.

manières de voir) mais *interprétée en termes de valeurs* au point de lui faire conquérir un autre regard, un regard « sauf », pour les détenus et pour nous. C'est ce que nous nous proposons de montrer tout au long de cette partie.

1.1.3.1. Les caméras de surveillance en prison et le regard du surveillant

Harun Farocki commence son enquête archéologique en montrant comment de telles images ont une fonction de regard unique : surveiller. Leur particularité est d'être générée par des machines, d'être prétendument objectives, de ne servir qu'à observer le bon déroulement d'opérations. Elles sont préexistantes, comme l'archive, mais elles possèdent d'autant plus une visée que celle-ci est prévue dans leur usage. D'elles, le cinéaste dit :

« Ce qui est intéressant dans les images de caméras de surveillance, c'est que pour les utiliser on les indexe, on ne s'intéresse pas à l'effet qu'elle produisent, mais à l'état de fait qu'elles décrivent. L'auto était-elle encore garée à 14h23 ? Le serveur s'est-il lavé les mains après avoir uriné ? Et ainsi de suite. Cela va si loin que quand il ne se passe rien on se désintéresse de ces images et on les efface pour économiser la bande. »⁸³

Indexées en fonction d'un état de fait à vérifier, le propre des images de caméra de surveillance consiste en ceci qu'elles contiennent très peu d'événements parce qu'elles visent uniquement le contrôle, ou bien son envers « la déviance », comme préfère le dire Farocki. Ainsi ces images passent d'un registre à l'autre tout aussi facilement : absence d'événement, événement. Le fait est qu'elles ne disposent que de deux alternatives possibles pour comprendre et traiter ce qu'elles voient : le contrôle *ou* la déviance, l'état normal *ou* la transgression.

Or, ces images ont beau n'être pas filmées par un homme qui tient la caméra au bout de son bras, elles sont bien regardées par quelqu'un : celui qui décide, en les voyant, s'il se produit quelque chose, s'il y a événement ou non dans l'image. Si rien ne retient son regard, elles ne sont pas conservées. Dans les images de prisons américaines reprises par Farocki, il en est de même et c'est qui nous informe sur les visées du regard surveillant. Si ce que l'on conserve dans les images de surveillance *c'est l'exception*, le regard surveillant, lui, *ne recherche qu'elle*. Les images lui servent uniquement à voir ce qui sort du cadre prévu par la prison. Ce qu'un tel regard voit et ce dont il est le vecteur, c'est le cours réglé d'avance des

83 FAROCKI, Harun, « Bilderschatz : Thesaurus ou Vocabulaire d'images. Quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999 », in Christa Blümlinger (dir.) *Reconnaître et poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 96.

choses dont il prévient le déraillement. On peut voir une parenté avec la critique portée à l'encontre du regard des interpréteurs-photos dans *Images du monde et inscription de la guerre*. Par la prise et l'observation de l'image de reconnaissance aérienne, il s'agissait de contrôler l'avancement chimique des Allemands, de surveiller les usines de Buna, près du camp. On ne chercha pas le camp. On ne le trouva pas. Pour le surveillant de prison qui observe les images de caméra de surveillance, ce qui fera événement pour lui c'est ce qu'il voudra déjà bien voir, ce à quoi son regard s'exerce : surveiller. Les images ont donc non seulement une façon de voir univoque mais sont extrêmement liées à la fonction qui leur a été attribuée dans la prison. Fonction du regard et fonction des images coïncident tellement qu'il n'est jamais possible au surveillant de « voir » autre chose dans les images de prison que des infractions au règlement, des dissimulations d'objets ou de drogues, des « bastons »... Tout ce qu'il doit empêcher *est* ce qu'il juge intéressant dans l'image. Par ailleurs, le surveillant ne peut jamais voir ces événements autrement que comme des perturbations.

Harun Farocki, en proposant à son spectateur de voir des images de caméras de surveillance où d'abord il ne se passe rien, rend possible que nous produisions de nous-mêmes cette première critique du regard surveillant et de la fonction des images des caméras dans les prisons. Cela permet aussi de se laisser aller à penser que, dans cette absence d'événement qui est le cours réglé des choses, nous allons peut-être comprendre au moment du surgissement de l'événement *comment* le surveillant le regarde et *comment* l'image l'enregistre, cette dernière offrant la possibilité non seulement d'étudier le regard préexistant posé sur lui, mais aussi d'écrire quelque chose de nouveau, par sa reprise.

Mais pourquoi reprendre de telles images ? Pour le cinéaste, il s'agit dans un premier temps de montrer comment elles opèrent, et pour cela de les montrer *telles quelles*. Lisses, les images de caméras de surveillance nous montrent d'abord des corps dociles. On perçoit alors combien les corps des détenus sont contrôlés par l'image elle-même :

« Les caméras-vidéos multiplient le regard de contrôle. Leur œil froid se pose en éCLAIREUR de la prison et donc : en exorciste. En prison, le détenu est dépouillé de tout. Que lui reste-t-il encore, qu'est-il en soi ? »

C'est par de telles remarques que le film de Farocki devient un moyen de déconstruction à la fois du fonctionnement de ses images et du fonctionnement de la plus large structure répressive qu'elles soutiennent. Quelques séquences de *Prison Images* s'attachent à montrer ce lien entre image, regard et contrôle. Et nous y trouverons toujours deux versants : d'une part nous y verrons le regard surveillant comme regard déjà engagé dans une procédure et une

forme qui ne peut jamais voir autre chose que de la fraude, de la déviance, des événements à empêcher dans les images de surveillance ; d'autre part, nous constaterons combien la présence des caméras en prison crée un « panoptique » qui prévient les événements aussi bien qu'il abstrait les détenus d'un monde, monde qui se voit « dépouillé » avant même d'exister, qui se voit « dépouillé » par le tout-visible. Dans une scène relativement banale au parloir de la prison, le cinéaste va le montrer plus que jamais.

A – Aux parloirs des prisons : l'amour est une fraude

Prison Images nous montre des images de visites dans les parloirs. Souvent, le commentaire insiste sur la répression de l'amour en prison. Il énonce par exemple des consignes, nous informant que visiteurs et détenus ne sont autorisés qu'à se toucher les mains... Parce qu'il se penche sur plusieurs scènes aux parloirs, Farocki donnera aux prisonniers et à leurs ruses une importance décuplée.

Une de ces scènes montre un couple qui se fait face. La caméra de surveillance navigue dans la salle, va de droite et de gauche avant de revenir sur celui-ci. L'homme a tiré une chaise entre la caméra et leurs mains, afin d'obstruer le champ de vision. Le détenu continue de parler, et s'ose à caresser la cuisse de celle qui est venue lui rendre visite. « Sous surveillance, l'amour en prison doit trouver une expression spécifique » dit alors le commentaire. Par ces mots, Farocki remarque le geste du détenu : tirer une chaise pour masquer son geste. Or, lui-même ne peut voir cette ruse qu'à une condition : qu'elle ait été filmée. Dans le plan que nous regardons, justement, la caméra s'oriente vers eux au moment où ils tentent ce stratagème. En l'exposant *avec une image qui est en train de le surveiller de façon palpable*, cette scène nous fait comprendre soudain combien détenus et surveillants sont liés par le regard, même si c'est par la médiation d'une caméra. Parce que Farocki insiste dans son commentaire sur la ruse du détenu, il dévoile que les images ne sont pas neutres : à la vue de ce parloir, nous pressentons qu'elles ont un effet sur ce que les prisonniers peuvent ou ne peuvent pas faire. C'est donc moins le regard surveillant que les images ou la caméra elles-mêmes qui ont ici une valeur performative : ce sont elles qui organisent la surveillance, « la démultiplient » comme le signale Farocki des prisons contemporaines, où la visibilité totale de la prison d'un point de vue unique (le panoptique) a été remplacé sinon « amélioré » par l'écran de contrôle des diverses caméras de la prison. De nos jours, les images participent de l'agencement des prisons et de la manière de surveiller les détenus, ne laissant aux corps prisonniers que peu de liberté de mouvement. Par cette brève scène, Farocki permet à son spectateur de regarder les images de vidéo-surveillance qu'il reprend *comme participant du pouvoir par la manière dont elles distribuent le visible, l'espace et les corps*. Sa reprise favorise cette étude des images, proche de l'observation foucaldienne du dispositif prison et de

son aménagement spatial et visuel. Elle met observe notamment comment, avec les caméras, le pouvoir s'exerce sur le corps des détenus de façon fondamentalement impersonnelle ainsi que l'écrivait Foucault du projet de Bentham :

« "L'appareil disciplinaire produit du pouvoir" ; "peu importe qui exerce le pouvoir" ; le pouvoir "a son principe dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards" : aucune de ces phrases ne constitue ma conception personnelle du pouvoir. Toutes, et de la manière la plus explicite, décrivent des projets ou des aménagements, conçus ou mis en place, avec leurs objectifs et le résultat qu'on attendait d'eux : en particulier il s'agit de ce que Bentham espérait du panoptique, tel que lui-même l'a présenté. (...) »⁸⁴

Comme ici Foucault à la lecture de Bentham, Farocki semble ici dans sa reprise « vouloir traiter de façon spécifique les rapports entre technologie de pouvoir et généalogie des savoirs »⁸⁵. Il rend alors explicite le rôle des caméras de surveillance dans la prison. Et de nouveau, il le fait non en exprimant un point de vue idéologique sur le regard des surveillants mais en observant comment il possède une fonction (surveiller) et comment celle-ci est visible dans l'image et liée à son utilité. Michel Foucault disait que « le principe d'intelligibilité des rapports entre savoir et pouvoir passe plutôt par l'analyse des stratégies que celle des idéologies »⁸⁶. Nous pourrions dire qu'il en est de même chez Farocki. Dans cette scène au parloir, nous percevons que ce sont les pratiques et les usages des images qui permettent d'évaluer la forme de regard, ses procédures, ce qu'elle prétend faire – et non une idéologie préconçue contre la prison. Le cinéaste passe donc beaucoup de temps à observer les images elles-mêmes, leur surveillance tantôt lâche tantôt active, les images montrant tantôt la norme tantôt la transgression. En ce sens, son étude archéologique est foncièrement similaire aux précédentes, étudiant ici les images de caméra de surveillance de prison comme façons de voir. Néanmoins, dès lors que Farocki se penche sur une façon d'user des visibilités pour surveiller, c'est-à-dire la stratégie que servent les images de prison, il ne cherche plus uniquement à comprendre les regards producteurs de l'image mais tente, de façon généalogique cette fois, de « mettre en relief des pratiques et des stratégies utilisées dans un domaine déterminé »⁸⁷ : la prison et la surveillance. Les images doivent donc être lues pour *ce qu'elles servent plus largement* et non plus seulement sous l'égide d'un regard comme

84 FOUCAULT M., « La Poussière et le Nuage », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°277, Gallimard, coll. Quarto, 2001, pp. 836-837.

85 *Ibidem*, pp. 837-838.

86 *Ibid.*, p. 838.

87 GONZALES William, *Généalogie et Pragmatique : l'homme à l'épreuve de lui-même*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 249.

fonction, ainsi que nous le verrons peu à peu des trois scènes que Farocki construit autour des parloirs de prison.

Dans ce premier parloir, la présence du regard du surveillant se remarquait aux panoramiques de la caméra et son soudain retour vers le couple supposé fraudeur. Le surveillant ne voit que des infractions, et la caméra participe de l'enfermement contrôlé des corps. Nous nous attachons alors à ces derniers. Obligés de masquer leurs gestes d'amour sous prétexte que ceux-ci pourraient être vus par le surveillant comme une tentative illicite (de se faire passer un objet par exemple), Farocki montre cette image et restitue au détenu le courage de son geste, son inventivité pour, malgré la surveillance, agir au-delà de l'interdit et ses présupposés. Ainsi il permet que nous le regardions comme un geste d'amour réel, d'y croire potentiellement, tandis que le surveillant n'y voit, lui, potentiellement que de la fraude. Le commentaire répète alors :

« Visite en prison – sous surveillance. Combien de fois le cinéma n'a-t-il pas montré cela ! Sous surveillance les mots doivent être soigneusement choisis, l'amour et le désir doivent trouver leur expression propre. »

Peu après, Farocki choisit de nous montrer une autre scène du même genre, avec un couple un peu plus jeune. Assis à une table ronde, ils se font face et se touchent les mains. La distance entre les corps, nous le comprenons cette fois, est celle permise par le règlement. Constatant qu'ils ne respectent certainement pas les consignes, la caméra s'approche d'un zoom alors que la main du prisonnier se pose un bref instant sur les jambes de la visiteuse. Ils reviennent certainement d'eux-mêmes à l'ordre puisque les voilà maintenant se touchant uniquement les mains, et nous pressentons que c'est là leur seule permission. Surgit alors une femme du pénitencier qui, comme sur ordre du surveillant vidéo, renvoie le détenu en cellule pour cette infraction. « C'est aussi cela que montre le matériau collecté par Farocki dans les prisons »⁸⁸ écrit Christa Blümlinger. « Il n'y a pas de contrechamp à l'image des détenus » que nous observons « sous le regard de la surveillance »⁸⁹, et c'est pourquoi il nous est donné de voir « un détenu surpris en train d'essayer d'établir un contact érotique » quitter le parloir « sans tourner la tête »⁹⁰. Une fois renvoyé, il n'y a personne vers qui se tourner pour observer la prise de décision. En effet, la femme que nous avons vue à l'écran n'est certainement qu'une envoyée par la vidéo-surveillance et le surveillant réel, lui, « n'est pas localisable »⁹¹. Cette scène donne à entrevoir combien la décision prise d'exclure ou d'interrompre une visite par la

88 BLÜMLINGER Christa, « Harun Farocki : l'art du possible », *Trafic* n°43, automne 2002, p. 34.

89 *Idem.*

90 *Id.*

91 *Id.*

médiation de la vidéo-surveillance est « diffuse » : le détenu ne se tourne vers personne, acceptant la décision ; à la façon dont il se lève, on la sent aussi injuste qu'impossible à arbitrer, car venue de nulle part. En même temps, le prisonnier semble avoir incorporé la possibilité que le caméra puisse décider de ses faits et gestes puisqu'il s'en va sans se retourner vers son amie. Elle non plus, ne reçoit pas un regard. Il est « pris », la visite est interrompue.

Farocki semble avoir écrit ces deux scènes pour comprendre la place de la vidéo-surveillance dans les prisons. Les images paraissent avoir un pouvoir de contrôle qui, bien qu'indissociable de celui du surveillant qui les regarde, peut être compris comme participant pleinement de la mission d'emprisonner et surveiller les corps délinquants, œuvrant à part égale avec les humains. Le pouvoir du surveillant a été « transposé » dans l'image. Elle « voit », « sait » et « peut » arbitrer une visite au parloir. C'est pourquoi le cinéaste Harun Farocki possède, dans son projet de lecture des images de prison, une affinité fondamentale avec Foucault : ici, « "peu importe qui exerce le pouvoir" ; le pouvoir "a son principe dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards" »⁹² et la caméra s'inscrit largement dans cette distribution, tout en la modifiant.

L'auteur de *Surveiller et Punir : naissance de la prison* (1975), un jour qu'il expliquait son travail et sa méthode à des historiens de métier expliquait qu'il avait une

« raison pour étudier la prison : reprendre le thème de la généalogie de la morale, mais en suivant le fil des transformations de ce qu'on pourrait appeler les "technologies morales". Pour mieux comprendre ce qui est puni et pourquoi on punit, poser la question : comment punit-on ? (...)

Analyser des "régimes de pratiques", c'est analyser des programmations de conduites qui ont à la fois des effets de prescription par rapport à ce qui est à faire (effets de "juridiction") et des effets de codification par rapport à ce qui est savoir (effets de "véridiction").

J'ai donc voulu faire l'histoire non pas de l'institution prison, mais de la "pratique d'emprisonnement". En montrer l'origine, ou, plus exactement, montrer comment cette manière de faire, fort ancienne bien sûr, a pu être acceptée à un moment comme pièce principale dans le système pénal. »⁹³

92 FOUCAULT M., « La Poussière et le Nuage », in *op. cit.*, p. 836.

93 FOUCAULT M., « Table ronde du 20 mai 1978 », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°278, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 pp. 840-841.

Le projet de Foucault pourrait être transposé aux caméras de surveillance des scènes du parloir : quand le détenu ne se retourne vers personne et accepte la sanction de la vidéo-surveillance, le cinéaste semble chercher à montrer « comment cette manière de faire (...) a pu être acceptée à un moment comme pièce principale » dans la gestion de l'ordre des prisons et, aussi, à observer les effets de juridiction et de véridiction auxquelles les caméras, en tant que « technologie morales », concourent. Chez Farocki, il n'y a pas d'images sans énonciateurs ni d'usage neutre des images. Dans le cas de la vidéo-surveillance en prison, le thème appelait d'autant plus à une généalogie dans la mesure où c'est « l'évidence » de cette pratique et de sa manière de voir qui était mise à mal par le cinéaste lorsqu'il nous montrait *pourtant* ces gestes de fraude comme des gestes d'amour. En relevant comment la caméra s'attache à ces anomalies, et en se rapprochant des détenus par le commentaire qui par deux fois revient dire « Sous surveillance (...) l'amour et le désir doivent trouver leur expression propre », Farocki « fraude » le sens premier de l'image. Il montre le regard du surveillant et ne le légitime pas pour autant.





Aussi, confier à ces images le soin de pouvoir montrer un geste d'amour comme le fait Farocki dans ces scènes révèle d'autant mieux combien le contrôle en prison ne concerne pas tant les interdictions multiples que *la vocation des technologies, de la surveillance et de l'emprisonnement à abstraire les humains du réseau d'affects et de choses* sous prétexte de minimiser toute infraction possible et de conserver la sécurité de l'établissement pénitentiaire. *Prison images* montre tout cela. En deux brèves scènes, le spectateur comprend que ces gestes seront eux-mêmes *rarement lus autrement* par le gardien qui regarde les images et que c'est cela qu'il faut, dans la reprise des images et leur lecture généalogique, pouvoir aussi renverser. En effet, la généalogie de la morale de Nietzsche ne prétendait-elle pas « explorer les origines souterraines d'une interprétation, c'est-à-dire à en rechercher les sources »⁹⁴ ? Si Farocki reprend des images de surveillance où il y a infraction *et* geste d'amour, c'est pour offrir une interprétation nouvelle aux plans de la surveillance :

« L'enquête généalogique est toujours solidaire en effet d'une interrogation sur la noblesse, ou au contraire l'absence de noblesse des origines assimilables à une interprétation. »⁹⁵

Dans la mesure où, de Nietzsche à Foucault, la généalogie ne consiste pas uniquement à revenir à « l'origine » d'un fait ou d'un discours mais de s'interroger sur leur valeur (noblesse ou absence de noblesse) en fonction de la façon dont ils interprètent, le projet de *Prison images* peut clairement s'inscrire dans cette veine. En effet, dans cette relecture des images de prison et des regards surveillants, les pratiques ne doivent pas seulement être mises au jour et regardées avec soupçon mais observées en termes de valeur : pourquoi regarder ainsi ? Penser

94 WOTLING Patrick, *La Pensée du sous-sol : statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Allia, Paris, 1999, p. 87.

95 WOTLING P., *op. cit.*, p. 90.

la surveillance comme obligatoire et nécessaire ? La pratiquer ? Et supposer chaque geste comme étant uniquement de la déviance ? Dans cette scène au parloir, d'une part Farocki nous semble en effet plus proche d'une généalogie des images de prison comme « technologie morale » ainsi que le disait Foucault, s'intéressant aux images comme dispositif lié à la surveillance et à la punition en prison ; et d'autre part, parce que le spectateur peut, face à la double lecture de Farocki (fraude-amour), observer de manière critique le regard des surveillants. D'où le nom de reprise plus « explicite » que nous avons également donné à ces scènes : car la généalogie « ne vise pas seulement à démasquer, mais encore à juger, à porter une appréciation sur les interprétations »⁹⁶.

« "(...) En vérité, *l'interprétation est un moyen en elle-même de se rendre maître de quelque chose.*" (...) Interpréter, ce n'est pas mettre au jour un sens préexistant. Ce processus consiste (...) à maîtriser les autres instances avec lesquelles il entre en contact : interpréter, c'est donc chercher à assurer sa maîtrise sur des forces concurrentes. »⁹⁷

La richesse de l'écriture de Farocki tient cependant au fait que ce soit notre propre regard qui opère le renversement des valeurs. En tant que spectateurs, nous ne mettons pas seulement « au jour un sens existant » qui serait celui du gardien, nous possédons la force de pouvoir lui faire dire autre chose, d'évaluer autrement son interprétation des images de prison. Grâce à l'écriture qui restitue *les deux interprétations* pour que *nous* puissions en évaluer la morale, c'est nous qui faisons l'effort critique à la vue de ce parloir. Farocki ne dit pas quoi en penser : il laisse une brèche ouverte entre les pratiques et les points de vue afin de voir combien les images et leurs façons de voir sont extrêmement liées à des valeurs qu'il nous incombe de vouloir ou de critiquer, d'acquiescer ou de contester. Ce n'est donc pas un film contre les images de prison, mais contre les formes de regard que les caméras de surveillance suscitent et servent, usage qui devient d'autant plus critiquable qu'elles participent de la dissolution de l'humain en prison, gérant les comportements, les corps, les gestes des détenus selon une loi unique : la surveillance de la déviance.

B – Aux parloirs des prisons : la pièce des vingt-cinq cents

Mais c'est certainement un peu plus tôt, dans la toute première scène aux images bien plus anodines, que Farocki montre quelque chose de l'emprisonnement en reprenant des images de parloirs. La scène qui vient doit aussi être lue comme une scène d'amour.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 71-72. La citation entre guillemets anglais est de Nietzsche, l'italique aussi.

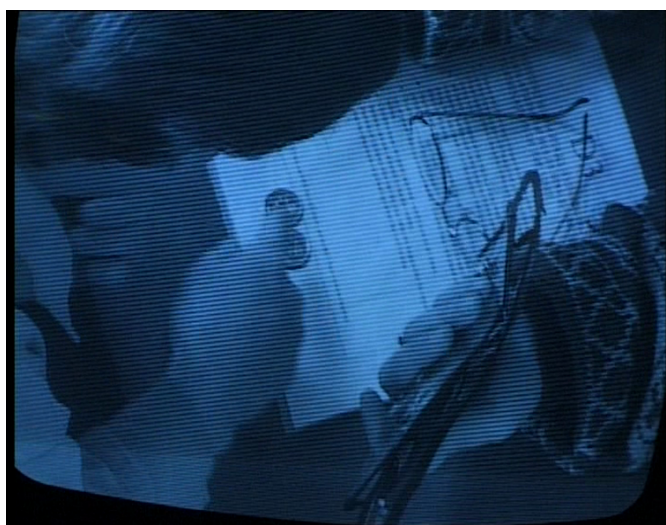
« La visiteuse a apporté du Delaware une nouvelle pièce de monnaie : vingt-cinq cents » dit le commentaire. Sur l'écran de la caméra de surveillance, l'image est bleue et silencieuse. Farocki dit que le gardien a zoomé sur eux dans le but de lui montrer combien les caméras étaient performantes : quand bien même la caméra est au plafond, il peut lire d'aussi loin. Les mains en gros plan sont affairées à regarder la nouvelle pièce. Elles ne se touchent pas : encore une fois cette distance entre les corps... Mais la voix de Farocki continue de raconter, ce qui laisse présumer que ce sont d'eux que nous nous soucions. Maintenant, « elle pose à côté pour la comparer une ancienne pièce de vingt-cinq cents » dit-il. Le prisonnier et la visiteuse passent quelques temps à les regarder, à les pointer du doigt, à comparer. La scène dure un peu jusqu'à ce que la voix dise : « Le monde extérieur a changé, la nouvelle pièce de monnaie rappelle au détenu sa vie manquée ». C'est certainement une sur-interprétation⁹⁸, mais le seul désir de vouloir conférer du sens à une scène censée simplement vérifier la qualité des caméras de surveillance amplifie déjà les gestes du détenu d'un monde. Or, ici, c'est précisément le monde extérieur que Farocki met en tension en proposant de lire ces pièces comme signe du temps qui passe. De nouveau, le cinéaste semble insister sur le fait que le contrôle s'effectue toujours « ailleurs » que là où on ne le croit. Ici, sur l'amour et le temps. À une perception pseudo-objective et neutre des images de surveillance, le film appose une lecture intensive de ces images qui les révèle proprement comme perception déjà engagée. Et Farocki va plus loin : si cette perception déjà engagée est comme incluse dans le dispositif de capture même – celui de la caméra de surveillance – c'est ainsi que le film devient un moyen de déconstruction de ses images et du fonctionnement de la structure répressive qu'elles soutiennent : la prison comme enfermement des corps, comme exclusion de l'espace social. La reprise exigeante que Farocki effectue des images de parloir permet l'élaboration à même le film d'un regard qui vienne *redoubler* celui du pouvoir d'une force *de lecture*. Le cinéaste relit les images de prisons pour les tirer à la hauteur d'une pensée qui affirme, contre toute structure de pouvoir, d'*autres regards* orientés vers ce qui sensiblement demeure : la vie, dans ses petits gestes et forts affects.

Ces deux personnes du parloir auxquelles Farocki s'attache et auxquelles il donne une histoire, viennent aussi indiquer toute la puissance vitale que la prison enferme dans son seul espace. Elle n'enferme pas des criminels mais des vies, elle n'exclue pas de l'espace social mais du temps. Grâce au regard posé par Farocki sur ces images, les vues des caméras de surveillance deviennent « un voyage enfin supplémentaire et sans contrôle »⁹⁹, le film ayant apposé une force de lecture généalogique au regard surveillant et aux fonctions des caméras qui, usuellement, ne cessent de clôturer et contenir de telles images, ce que ces dernières

98 Comme les cartons précédemment dans *Respite* (2007). Voir plus haut (1.1.2.).

99 DELEUZE G., « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 111.

pourraient montrer, et les histoires qu'elles pourraient raconter. Celle que Farocki raconte, histoire, est relativement simple : elle sort une pièce, ancienne, puis la nouvelle, qui dit au prisonnier qu'il est en prison, en train de gâcher sa vie ; la pièce dit le temps qui passe, et le dehors. Le cinéaste crée ainsi image nouvelle, tout en pointant le dispositif et les stratégies dont proviennent les images qu'il reprend. Le regard chez Farocki est intense, parce qu'il distingue, sélectionne, critique. Il déplace les lignes d'existence, les relie et les sépare. Le regard interprète. Face à la même image que voit le surveillant, il s'agit de juxtaposer, « contraposer » d'autres mouvements, solidaires. Il s'agit de pouvoir voir cette scène des vingt-cinq cents d'un regard « sauf », éloigné de la surveillance initiale, du gardien qui ne démontrait par cette image que la seule performance technique des caméras.



1.1.3.2. La caméra est une arme

Si la reprise des images de surveillance en prison permet de comprendre le regard surveillant et de l'interpréter en termes de valeur, si les images permettent, en tant que technologie engagée dans l'organisation spatiale de la prison, d'observer les formes de surveillance comme stratégies de pouvoir et de savoir liées à la visibilité, et si, enfin, les formes d'emprisonnement sont d'autant mieux lues par Farocki qu'il se concentre sur le système punitif concret pour observer ce qu'il engage plus largement (enfermer non les corps mais les vies, exclure non de l'espace mais du temps), le cinéaste effectue un dernier pas. De fait, les caméras de surveillance comme technologie font partie intégrante de la prison sur un dernier point :

« Aujourd'hui pouvoir et violence agissent (la plupart du temps) impersonnellement. Le pouvoir ne s'exerce plus que rarement de tout près (...).

La cour de la prison de Corcoran, un coin de béton, il n'y pousse rien. En plus de la caméra derrière la fenêtre, des gardiens armés. Angle de vue et angle de tir coïncident. »

Le commentaire de *Prison images* nous indique ici comment Farocki nous demande de regarder ces images : quant à ce qu'elles permettent (voir), mais aussi comme pouvoir diffus, non localisable (même lorsqu'il s'agit de voir pour tuer). Quand Farocki énonce ces mots, nous comprenons que l'image de surveillance fait partie de la machine carcérale : organisation de l'espace en fonction de sa visibilité pour prévenir toute irruption d'événement dit exceptionnel, policiers formés à la gestion des détenus, armes, cellules fermées à clef forment la panoplie qui se déploie le long de *Prison Images* comme autant d'outils parmi lesquels il nous faut compter la caméra, et les images que nous voyons. Déjà, les scènes du parloir laissaient amplement deviner que le film de Farocki porte sur ce que Foucault a appelé dans *Surveiller et Punir* « une microphysique du pouvoir »¹⁰⁰, c'est-à-dire d'étudier les images en tant qu'un pouvoir « s'y exerce »¹⁰¹, un pouvoir qui doit être envisagé non pas « comme une propriété mais comme une stratégie »¹⁰², non pas comme le fait de quelqu'un mais grâce à une foule de « dispositions », de « manœuvres », de « techniques »¹⁰³. Ainsi l'ultime révélation : la caméra s'allie avec une arme à feu dans la prison de Corcoran, où les gardiens n'ont pas hésité, une décennie durant, à tirer sur les détenus pour des raisons signalées par la caméra : rixes, revanches, bagarres... Dans les images que Farocki reprend, un coup de feu part, signalé dans l'image de surveillance par un nuage de fumée. Parce qu'un cas extrême s'y produit – la mort – ces images ont été conservées, dit-il. Alors que William Randall se battait avec un co-détenu dans la cour de la prison, un coup de feu a été tiré, le touchant mortellement. Farocki remonte les images, avec le commentaire off du militant qui les a collectées et diffusées aux États-Unis. Puis, il agrandit la date du décès et dit : « William Randall, abattu le 26 juin 1989 ». Après quoi le cinéaste, de nouveau, remarque avec nous une caméra armée, dans une cour extérieure. Le commentaire nous précise alors que, depuis les plaintes répétées d'association qui défendent les prisonniers et qui ont dénoncé le trop grand nombre de détenus abattus dans les prison de Californie, la caméra n'est liée plus qu'à une lance à eau puissante, mélangée à du gaz irritant. Dès qu'une altercation a lieu dans la cour, elle la détecte et vise les détenus en train de se battre pour les séparer. Avec ironie, la voix de Farocki dit alors : « Soudain, il n'y

100 FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, Gallimard, coll. Tel, 1975, p. 34.

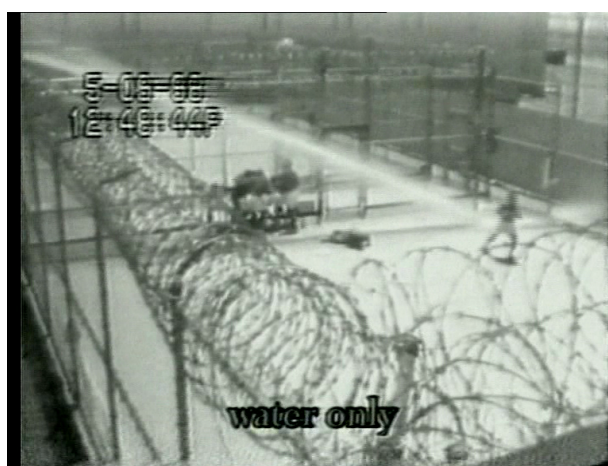
101 *Ibidem*, p. 35. L'italique est de Foucault.

102 *Idem*.

103 *Id.*

eu plus aucune raison pour tirer sur les détenus ». Jusqu'à ce point absurde qui constitue la fin et la chute du film – la suggestion de remplacement d'une arme à feu par une lance à eau – Farocki interroge l'usage de la caméra aussi bien que des armes en prison, il questionne ce pouvoir qui s'exerce « de plus en plus impersonnellement », c'est-à-dire la prison non pas comme institution mais comme espace réglé par des pratiques, des manœuvres. Farocki tente de les mettre en évidence dans son film, passant patiemment d'une image à l'autre, observant les plans de la surveillance. À la fin du film, l'usage des armes à feu a été réglementé dans les prisons de Californie et seule la caméra demeure. Elle nous laisse voir un plan bleuté de la cour extérieure où des détenus sont assis au soleil, toujours enfermés, toujours filmés, surveillés et punis dans un nouvel agencement de techniques et pratiques, de dispositions et manœuvres qui font la prison.

Dans ces scènes, remarquons cependant que la lecture des images de prison se fait essentiellement à travers les multiples prismes de regard fournis par les images originales : la lecture du militant, des policiers à l'entraînement, et des images plus brutes bien que recadrées reprises par Farocki tantôt en silence, tantôt avec sa voix. Patiemment il fait l'histoire des dispositifs multiples qui œuvrent à la surveillance dans les prisons en tant qu'ils sont, pour ce qui le concerne, essentiellement liés aux images. Ces dernières ont beau n'avoir aucun producteur, elles ont une fonction, sont regardées par un regard unique (qui surveille) et dont les procédures pour non seulement « voir » mais aussi « punir » révèlent tout un ensemble de mesures concrètes. Farocki, lui, en cinéaste, part des images pour interroger les valeurs des regards aussi bien que faire l'histoire généalogique des images de prison, en observant comment les images animées s'inscrivent dans les pratiques de surveillance.



L'archéologie du regard que nous avons décrite tout au long de ce chapitre révèle un travail patient du cinéaste pour lire les visées des images et les regards préexistants. La cas de *Prison Images* est certainement un des plus complexes dans la mesure où les images de

caméras de surveillance ne sont plus seulement à observer en tant qu'elles ont été produites par un regard, mais sont entièrement liées à la prison. Néanmoins, le travail de Farocki possède une constante. Malgré la diversité des cas, le cinéaste étudie toujours les images elles-mêmes, afin de mettre en scène ce qu'elles peuvent documenter en soi et non ce qu'on pourrait leur faire dire. C'est là sa grande politique : de travailler sur des images « embrouillées » et de poser sur elles un regard « patiemment documentaire » ainsi que le disait Foucault¹⁰⁴.

L'histoire du regard qu'il écrit est donc diversifiée. Le premier sous-chapitre de cette archéologie du regard nous a montré un traitement de l'archive aussi respectueux de son histoire que pragmatique : Farocki ne prétendait jamais restituer une vérité cachée de l'archive et écrire l'histoire d'une image à laquelle il a manqué un regard ne pouvait se faire, chez lui, qu'en tenant absolument compte de ce manque plutôt que de le restaurer. Farocki travaille sur les signes réels, positifs, et c'est ce qui donne à son histoire de regard une profondeur : celle de nos pratiques et manières de voir (ce qui fut vu, à un moment, comment), et celle que son spectateur conquiert en pouvant faire partie de l'enquête. À celui-ci, les images sont toujours exposées en partage et il peut aller du visionnement proposé par Farocki à sa propre lecture. Harun Farocki est en effet un cinéaste qui *offre* une interprétation en partant de ce que les images *inscrivent*. Chez lui, « il n'y a que des traces de l'inscription dont on soit sûr »¹⁰⁵ ainsi que le disait le critique Serge Daney.

Dans *Respite*, ce choix était d'autant plus important que l'archive tournée par l'interné juif Breslauer était un complexe de regards. Le cinéaste, de nouveau, n'interprétait pas les images en fonction de ce qu'il savait des regards préexistants mais se proposait plutôt de lire la mise en scène et la manière dont une image filmique et tournée dans un but – la propagande – contenait plutôt des *signes expressifs spécifiques* qui étaient à ses yeux les seuls indices tangibles de la visée des images. Ce sont eux qu'il interroge, sur lesquels il se penche, avec bien sûr une foule de questions qui viennent d'un savoir extérieur mais qui toujours se proposaient de comprendre cette archive tournée dans le camp Westerbork, en 1944. D'ailleurs, les éléments « tangibles » de l'image étaient, dans *Respite*, moins « expliqués » par les cartons qu'« interrogés » de multiples façons afin de comprendre comment les images de ce camp contenaient, dans leurs ralentis, dans l'image des filmés, dans leurs désirs de vanter le camp, des indices troubles relevant de la zone grise. Ainsi le film se proposait-il de lire ce document filmique, cette grande archive, par plusieurs traductions successives afin de nous rapporter au savoir que l'image de cinéma peut réellement procurer sur une zone grise *filmée*,

104 Et ceci il le disait non de l'archéologie, mais, vous l'avez deviné, de la généalogie :

FOUCAULT M., « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°84, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 1004.

105 DANEY Serge, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, p. 149.

une zone grise *liée au tournage* et *inscrite* peut-être quelque part dans les images du cinéma. S'il interroge la participation volontaire des détenus juifs au camp, le travail de Farocki, néanmoins, se retient toujours de trop déterminer la lecture des images ou de les montrer d'une manière qui les comprendrait trop vite et empêcherait d'accéder autant à l'enregistrement filmique du passé qu'à notre propre *relation* à ces images. Par cette précaution, il s'agit de ne pas heurter la mémoire des filmés, des victimes, par un traitement de l'image foncièrement éthique dont nous avons tenté de relever les traits esthétiques, cinématographiques.

Ce dernier point est extrêmement important dans le cinéma de Farocki. La reprise d'images de prison a montré de façon un peu similaire qu'il était possible de s'interroger sur le rôle de la surveillance en prison et de comprendre que la fonction des caméras de surveillance pouvait être incorporée par les détenus, mais *toujours* en redonnant à leur ruses, à leurs désirs et à leurs gestes une place manifeste en tant que ce sont eux qui sont *pris en image* comme ils sont enfermés en prison. Leur corps « défendant » reste ce que Farocki protège d'une reprise utilitariste, en ce qu'il préfère montrer le regard surveillant qui voit ces détenus, observant l'image de surveillance zoomer, cadrer, chercher l'infraction, afin de comprendre et critiquer la manière dont il voit pour, enfin, proposer un autre regard, au plus près des filmés : un regard « sauf ».

L'archéologie du regard montre que Farocki s'intéresse, dans son travail et dans ses films, à la façon spécifique dont les images peuvent documenter quelque chose de l'histoire, de nos regards. Il invente également des formes filmiques qui partagent avec nous ce souci. Lorsqu'il reprend les regards producteur des images, il les observe leur existence dans l'image, leur inscription matérielle dans les gestes de mises en scène et observe comment ceux-ci remplissent une fonction. Il écrit alors une histoire *du* regard, qui permet d'observer les prises de vue et leur visée avec nous.

De plus, les reprises archéologiques que nous avons décrites ici montrent qu'il s'interroge sur les formes à mettre en œuvre pour ne pas déformer la mémoire des victimes, tant dans le cinéma il est possible (par un surcroît d'autorité aussi bien que de « bons sentiments ») de montrer des images qui demeurent inappropriées pour les filmés, et impartageables pour celui qui les regarde. La question de l'auteur ne concerne donc pas uniquement l'enquête que Farocki réalise sur les regards préexistants mais sa propre écriture. Comment montrer ou raconter sans que le point de vue que j'énonce ne soit acquis d'avance ? semble se demander constamment Farocki. Comment faire du regard un lieu critique et un élément mouvant, qui compare, associe, pense, interprète tout au long du film ? L'archéologie du regard à laquelle il se livre nous intéresse fondamentalement en ce qu'elle ménage toujours

une place à l'œil du spectateur, inventant des mises en scène pour que les regards préexistants soient lus par lui.

En ce sens, la reprise de Farocki constitue également une politique de l'image. Elle n'a en effet pas seulement pour but de lire les regards préexistants, puisque la reprise invente une distance propre à les évaluer et à en faire l'histoire critique d'une part, et qu'elle s'essaie, par un choix d'analyse, un choix esthétique et un degré d'autorité, à produire une histoire qui soit critique des images sans heurter la mémoire des victimes d'autre part. La production des images est donc décomposée, observée de façon critique, en même temps qu'elle concerne le travail de Farocki en soi. Il invente une distance de regard nouvelle qui permet d'écrire une histoire des archives qui possède sa propre politique, politique qui aura toute son importance pour les victimes de l'histoire, et les images qui furent prises d'elles. Cinéma solidaire et politique par ses formes, la question du *traitement de leur mémoire* ne cesse de travailler les reprises d'images de Farocki. Aussi le chapitre suivant se propose-t-il de l'explorer plus largement. Il est consacré au témoin, et au jeu distancié de l'acteur dont use le cinéaste pour le jouer, l'écrire, le mettre en jeu.

1.2. JEU DE L'ACTEUR, TÉMOIN EN JEU

FIGURE 2 : LA REPRISE DISTANCIÉE DU TÉMOIN

Le cinéma de Farocki est un cinéma documentaire. On y trouve pourtant nombre de formes empruntées à la fiction, qui vont venir nourrir ses mises en scène et sa réflexion sur l'histoire. Si les événements historiques comme les histoires que le cinéma racontent peinent à nous concerner, il faut au cinéaste inventer des manières de voir, de parler, qui nous agitent. Agiter le regard pourtant, cela peut se faire avec des formes très lentes, des dictionnements étranges, des formes de cinéma peu courantes. Conscient de la perturbation qu'est la création de formes de cinéma nouvelles, Farocki joue de notre croyance au documentaire et à la fiction comme catégories admises et, se jouant de nous, il joue ses films pour nous.

La fiction chez Harun Farocki continue le travail amorcé par l'archéologie : la mise en fiction doit être une mise en jeu, des êtres, des regardeurs, et surtout des acteurs. Aller jusqu'au péril pour un personnage de cinéma, c'est peut-être autre chose que trembler, mourir, respirer fort ; c'est peut-être plus infime que cela. Dans quelques inflexions de voix, le cinéma de Farocki donne corps à l'acteur d'une manière assez étrange et dérangeante pour tout à coup nous faire écouter ce que le souffle dit, les mots qui deviennent son. À travers différentes facettes de son jeu tel qu'il existe chez Farocki (voix, corps, pauvreté, distance), nous étudierons les formes de représentations et leur manière de nous atteindre, de nous prendre à partie. Car il ne faut pas oublier qu'en fonction de comment le cinéma nous donne à voir, il configure notre présence sensible à ce qu'il joue, et par là aussi à l'histoire qu'il représente. Cinéaste, Farocki fait partie de ceux qui pensent le rapport entre réalité et représentation comme ce qui *s'écrit, s'invente*, et nous verrons toute l'importance de ses formes distanciées pour le témoin.

1.2.1. *Le jeu de l'acteur : une autre distance pour comprendre les regards de l'histoire*

L'archéologie proposait une reprise des points de vue préexistants pour enquêter sur les regards, leur existence dans une prise de vue, dans image de cinéma. Cette fois la mise en scène n'est pas étudiée et décomposée pour nous inclure dans la lecture des images, mais mise à distance : elle éloigne les personnages représentés, leurs histoires, pour nous l'adresser dans un drame du dire et du voir. Ils savent à peine parler, et nous regardent tout droit. La distanciation du jeu sert, nous le verrons, à problématiser la présence à l'histoire. Elle aussi est une forme bégayante à même de comprendre « le manque » de regard qui apparaissait déjà critiqué dans la première partie. Ce qui est davantage problématique, c'est qu'il provient justement des images filmées elles-mêmes, qui ne nous ont rendus que spectateurs. Dans *Feu inextinguible* (1969), notre exemple principal dans ce chapitre, on verra en effet une critique des images diffusées par les médias pendant la guerre du Vietnam, et le refus de voir qu'elles ont provoqués chez les spectateurs occidentaux. Afin de ne pas reproduire une telle situation, afin, même, de la critiquer, la distanciation du jeu de l'acteur sera dans ce film une façon de mettre en scène des personnages qui n'ont pas su être témoins de l'histoire.

1.2.2. *Voix incarnées, un travail économe pour entendre les témoins*

De façon générale, la distance de la fiction et du jeu sert à montrer une séparation du cinéma avec les témoins : elle met absence d'écoute et visibilité des images en cause. Cette distance et ce faux, liés à un jeu économe, des regards caméras, construira un film lointain qui étrangement nous appelle, faisant émerger une figure spéciale du témoin. Car c'est enfin pour jouer le « survivant », l'homme témoin d'événements auxquels il a survécu que Farocki usera de la distanciation. Pour lui également, la distance est ce qui doit « reprendre » son défaut de parole et d'écoute. Farocki lui donnera ce qu'il estime pour sa part nécessaire au cinéma : de l'écriture et de la mise en scène « économes », et par là, une cinématographie solidaire de son drame du dire et du voir.

Cependant, sa représentation distanciée, ce drame vocal construit par un personnage quasi-brechtien à l'air digne, sera jouée de la même manière que ceux qui n'ont pas voulu voir la guerre. Parce que ce jeu et son application à *tous les personnages* quels qu'ils soient se retrouve chez les Straub, nous commencerons par décrire ce travail des « voix », commun à leurs cinémas respectifs. Des Straub à Farocki, en passant par Brecht (mais toujours chez les Straub), il s'agira de présenter au lecteur leur démarche autour du jeu de l'acteur et d'en comprendre la politique, c'est-à-dire les enjeux poétiques et historiques. Nous retiendrons tout particulièrement comment chez eux les personnages *parlent de ce qu'ils voient*, et combien leur jeu, *retenu et récitatif*, expose leur effort de réflexion pour que nous soyons ceux qui

apprécient leurs positions, leurs dires, leurs regards, plutôt que la représentation ne les caractérise ou ne les « mime » par un jeu classique.

1.2.3. La fiction pour saisir le témoignage de l'archive

Si le cinéma ou les images sont responsables de cette distance, la fiction lointaine que Farocki met en scène sert autant à la critiquer qu'à la combler. Les films de Farocki créent alors une nouvelle distance critique par *une certaine mise en fiction des images*, où ce n'est plus le comédien qui joue, mais les images elles-mêmes qui se mettent à fictionner. Quand bien même reprendrait-on une archive, c'est-à-dire un document « réel » de l'histoire, il semble cohérent d'aller voir du côté de la distance apportée par la fiction car elle nous dit quelque chose de ce geste qu'on appelle « faire une image », « faire du cinéma ». Dans les films de Farocki la fiction est ce qui vient nous dire cette part écrite, cette part de « jeu » du cinéma lorsqu'il « nous raconte ». La distance du cinéma n'est pas que celle entre l'écran et nous, mais œuvre à des niveaux plus invisibles : plutôt entre les images et nous. Nous ne savons pas comment une image peut nous toucher... Cela, la fiction nous le dit : des histoires parlent de nous, à distance. Nous pouvons dès à présent nous figurer qu'il existe par la fiction des puissances cinématographiques nouvelles que le travail de Farocki va nous révéler. Ce que nous allons étudier, c'est donc cette distance inventée par son cinéma de la fiction au documentaire, de l'image à nous. Quelles en sont les formes ? Comment nous adressent-elles l'histoire ?

Aussi, les archives sont-elles parfois elles-mêmes les témoins, les seuls témoins qu'il reste et qu'il faut, justement, reprendre. Dans le cinéma de Farocki, la fiction sera en fait une distance qui permet la lisibilité des archives. Elle viendra nourrir l'image d'un commentaire fictif mais néanmoins vrai, d'un jeu faux mais puissant pour les remonter, et en écrire le témoignage.

1.2.1. Le jeu de l'acteur : une autre distance pour comprendre les regards dans l'histoire

Si le film de fiction chez Farocki a toujours l'air d'un théâtre, c'est qu'il cherche dans les formes de la représentation des moyens de nous rendre présents à ce qui se joue. Il est un artiste qui perturbe les représentations courantes selon lesquelles le film s'est majoritairement construit. Le cinéma dit de fiction, sous l'apparence de réel, use de son ontologie trouble pour nous faire croire à la réalité de l'histoire qu'elle raconte : l'acteur parle comme dans la vie courante, le film se donne comme un double de notre monde, une continuité logique qui en mime les moyens d'expression. Caricaturale, cette description a pourtant l'avantage de désigner quelques « effets » du cinéma de fiction qui proviennent *d'une certaine utilisation des moyens du cinéma* – l'exemple pris ici étant le jeu réaliste pour mimer le monde. Si Farocki désire faire un autre usage du cinéma, ce sont ces moyens qu'il lui faut employer différemment. Souvent, la fiction est ce qui chez lui vient troubler un film que l'on croyait « documentaire ». C'est que le cinéma documentaire subit le même tort d'évaluation que la fiction lorsqu'on le rapporte au réel qu'il est censé « traiter ». En effet, plutôt que d'être pensé comme une écriture *cinématographique* du réel, le documentaire est souvent rapporté au traitement d'une question, les images y acquièrent une certaine validité sous prétexte qu'elles montrent bien ce qu'elles montrent et surtout, le film est un objet de discours sur le réel, jamais réellement sa représentation... Il y a donc le même trouble d'un côté comme de l'autre : ni le documentaire ni la fiction ne se disent représentation, ils partent d'acquis sur le réel qu'ils filment et donnent à voir. Pourtant, le film « capture », « représente », « redonne » : son redoublement – sa redondance – n'est pas qu'analogique ou mimétique mais une construction et une écriture. En reconnaissant les moyens du cinéma documentaire et du cinéma de fiction comme participant d'une « écriture », Farocki les emploie alors dans une configuration nouvelle, dans une puissance inédite.

Pourtant, simplement, cela passe d'abord par un travail du jeu de l'acteur : articulée et distanciée, sa diction vient nous dire que le film est en train de se jouer : habituellement sans nous, cette fois-ci avec nous... Nous étudierons les différents mouvements rythmiques et de pensée qu'un tel jeu exprime sensiblement (1.2.1.1).

Ce jeu distancié, c'est aussi une critique de l'histoire des images et de notre rapport à elles. Il est un geste qui vient désigner pour Farocki notre désir de ne pas voir les images, de ne pas voir ce qui se joue avec elles : l'histoire, l'événement, la vie... La distanciation crée alors un nouvel enjeu : comprendre et renverser notre manière de ne pas voir, notre manière de détourner les yeux... C'est la distanciation du jeu de l'acteur qui lui servira à observer de façon critique ce refus de voir qui est d'abord, dans les films de Farocki, *un refus d'être regardé par les images* (1.2.1.2).

Le cinéma de Farocki nous rappelle cependant que nous sommes pris dans une guerre des images qui n'a pas tant à voir avec le fait que nous leurs soyons indifférents ou que nous nous en détournions, mais que *nous ne savons plus trop comment voir*. La distanciation de son cinéma interroge non seulement l'investissement de notre regard absent, manquant, mais notre manière de l'investir. « Comment voir » ? se demande ici Farocki autour des images de la guerre du Vietnam diffusées par la télévision américaine. Dans *Feu inextinguible* (1969), c'est à lui d'inventer une mise en scène pour y répondre. Ce qui ne va pas sans problèmes, car on a souvent reproché aux images de la guerre du Vietnam d'être « irregardables » et de provoquer un mouvement de refus de la part des téléspectateurs américains de « voir » la guerre. *Loin du Vietnam* titrait d'ailleurs un film collectif de deux ans antérieur à celui de Farocki¹⁰⁶... Dans son film, les regards des contemporains de cette guerre sont comme nos regards : séparés de ce qu'ils regardent... Cependant le renversement le plus important produit par *Feu inextinguible* est d'interroger cette séparation par le film, c'est-à-dire de lui donner des formes de cinéma. Nous sommes séparés des événements de l'histoire comme nous sommes séparés des images qui l'inscrivent. Il faut alors que la distanciation poursuive son travail filmiquement, qu'elle nous montre non seulement que notre regard est séparé de ce qu'il regarde (et elle en montre les procédés), mais qu'elle montre aussi la violence qui sépare nos regards les uns des autres. Mise en scène dans *Feu inextinguible*, nous tenterons de voir comment la « séparation » est une question emmenée par Farocki plus loin du côté de l'histoire, de nos regards, de nos paroles et de nos voix... Car il ne va pas sans prétendre qu'un cinéma distancié tel qu'il l'invente, doit aussi se faire le critique de cette distance (1.2.1.3).

106 *Loin du Vietnam*, Chris Marker, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, William Klein, Agnès Varda, Claude Lelouch (1967).

1.2.1.1. Jeu distancié et critique de la représentation courante

D'abord le jeu distancié. C'est lui qui en premier vient nous dire que nous sommes en train de voir un film, un jeu. Qu'est-ce que le film met en jeu ? est alors la question qui se pose tout le temps à nous, aux personnages. Ce régime du faux fait un retour non pas au réel, mais à la question que nous nous posons sur lui *avec le film*. Farocki « fait avec le cinéma », et pas comme s'il n'était pas là, ou trop évidemment là. En tant que cinéaste, il se soucie du régime de présence que le cinéma a acquis et préfère en perturber la présence conquérante, sa représentation déjà codée. Le code possède une clôture gênante : même si on déplace le code, on se réfère encore trop à lui, on ne fait qu'en déplacer les limites à l'intérieur même du code. Le jeu distancié est intéressant à ce niveau-là parce qu'il ne construit pas qu'un nouveau type de personnage (un héros de western plus fragile par exemple, ou une femme plus « actante ») mais questionne plus largement la représentation cinématographique du personnage. Comment le cinéma donne-t-il à voir des représentations de nous, des jeux, des acteurs ? Comment la fiction parle-t-elle de nous ? Pour que le film nous permette toujours de garder à l'esprit ces questions, Farocki fait du jeu distancié une figure de son cinéma. L'acteur chez Farocki « dit » son texte plus qu'il ne le joue. Ainsi, dans un premier temps, il désigne la représentation en train de se faire, et de loin en loin, nous donne à penser cette représentation elle-même comme geste en train de se faire. Pourquoi donner à voir ainsi ? devient alors la question « comment donnons-nous à voir » ? La forme cinématographique « se montre », révèle ses coutures, pour que le cinéma ne reste pas un acte anodin, trop vite effacé derrière ses histoires ou ses personnages...

A – Parce que dire c'est faire

À la fin des années 60, alors qu'il fait ses études à la DFFB, la Deutsche Film und Fernsehakademie de Berlin, Harun Farocki semble déjà se soucier de ce que pourrait être une politique des films, c'est-à-dire des films non moins politiques par leur sujet que par leur forme. Le petit film qu'il y réalise, qui dure cinq minutes à peine, désire « mettre en acte » la théorie des Maos. Le petit livre rouge est l'objet qu'il faut que le film agite, mais comment le cinéma peut-il faire cela sans juste en énoncer les idées, sans juste l'agiter du haut d'une main ? En gros plan, la couverture du livre donne son titre au film : *Les Mots du président*, ces mots de Mao qui doivent devenir un film... Des mains feuilletent les pages : elles les tournent consciencieusement une à une. D'abord une, puis l'autre, puis l'autre. « Comment transformer ces pages parcourues par le lecteur en un acte politique ? » demande ce kaléidoscope visuel chargé de les faire tourner. Nous ne lisons pas les pages, mais les mains « font » le geste de les lire. Ce qui est important n'est pas le texte, mais son « faire », que le

film joue. Bientôt, les pages sont transformées en flèches de papier sous la pression du commentaire. Plutôt que de « dire » le texte du livre, il propose *sa transformation en acte*. C'est alors que les flèches décollent, elles sont lancées tandis qu'une musique les soutient en l'air avant qu'elles n'atteignent leur cible. L'une va de droite à gauche, puis le même plan est inversé, l'autre va maintenant de gauche à droite, l'épique de la musique grandit, elles arriveront bien quelque part, ces flèches de papier ? Deux comédiens, des sacs de papier vissés sur la tête, sont à table, paisiblement assis dans leur robe et costume trois pièces devant une assiette de soupe. La flèche vient s'écraser dans le potage pour les en éclabousser tandis que la musique conclut comiquement sur ce « déjeuner cinématographique » par des chants révolutionnaires. Les bras levés vers le ciel d'horreur, figés et pleins de soupe, les deux têtes de papiers s'exclament. C'est comme s'ils criaient un grand « Oh », mais que leur mouvement dit pour eux : mouvement des bras levés en l'air, mouvement figé de leur posture exclamée. L'exclamation est silencieuse, personne ne dit rien, sauf peut-être la musique qui souligne cette fin risible. Et justement une chose nous frappe dans cette mise en scène du couple. Le jeu de l'acteur ne « joue » pas le personnage qu'il est censé être mais *le fait comprendre par des signes*. Des signes simples suffisent pour que nous reconnaissons ce couple aisé : un costume, une robe, et une table filmée de face pour représenter le restaurant ou le repas à la maison... Même s'ils le désignent clairement, c'est à nous porter ces signes au sens, comme c'est au film de perturber par le mouvement de la flèche le confort de l'homme et de la femme. Si l'acteur ne joue pas dans ce film, si les comédiens ne parlent pas, c'est qu'ils sont mis au même rang que d'autres choses dans l'image : comme le livre rouge de Mao ils sont des signes dont nous connaissons le sens, mais qu'il y a à déchiffrer de nouveau, à interroger. Les acteurs n'ont pas à jouer les bourgeois parce que ce qui caractérise ces derniers, plutôt qu'une manière de faire, c'est une manière de mettre en jeu des signes. Deleuze a très bien écrit cela dans son livre sur *Proust et les Signes*¹⁰⁷ : le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* s'interroge sur la représentation qu'il se fait depuis enfant du monde bourgeois en racontant son entrée dans ce monde. Il cherche à reconnaître ce qu'il avait imaginé, ce qui faisait au début sa fascination pour celui-ci. Dans sa narration, s'il se rend compte que le salut de Madame de Guermantes possède un certain pouvoir dans le milieu bourgeois, il comprend aussi que ce signe de la main est comme vide pour lui aujourd'hui. Pourquoi ce signe, si longtemps fantasmé, est-il décevant ? C'est qu'il n'est pas entouré d'un imaginaire ou d'un monde, tel qu'il le pensait enfant, tel qu'il s'en faisait une image. C'est un signe vide que le signe mondain, nous dit Deleuze, d'où la déception du narrateur et le dépassement de cette déception au cours de son apprentissage. C'est que, plutôt que de s'appesantir sur le non-sens de ces signes (un salut de la main au cours d'une soirée), il s'agit plutôt pour Proust d'apprendre à savoir comment les

107 DELEUZE Gilles, *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1964 / 2010, 219 p.

signes sont reliés au sens. Le signe mondain est très pauvrement relié à son sens et est en même temps riche d'un sens qui lui est propre : il a surtout pour particularité de valoir pour lui-même. D'où son vide, et son autonomie, nous disent Proust et Deleuze. Dans son film, Farocki met en scène le « monde » bourgeois depuis les signes qu'il émet lui-même et qui sont censés le représenter. Les bourgeois n'ont donc pas à être joués mais, comme dans le roman de Proust, à montrer leurs signes vides, leurs signes qui valent pour eux-mêmes... Ainsi Farocki nous invite déjà à comprendre le jeu de l'acteur non comme expression d'un type (le bourgeois) mais à trouver comment le cinéma peut mettre en jeu des signes qui lui sont propres : pour décor simple, une table ; un costume noir et blanc, etc. ; plutôt que de construire un univers fictionnel, ils créent, depuis leur mise en jeu cinématographiquement très simple, un monde en en redonnant les signes.

De ce petit film, Farocki parle rarement. C'est certainement dû au fait qu'il prenait place dans un contexte particulier, celui de l'école de cinéma (la DFFB) et celui des années Maos (1965) rendant la lecture délicate ou ardue pour celui qui le regarde aujourd'hui. La mise en scène des flèches de papier reste la plus explicite. « Que peut un livre » demande-t-elle, « que peut le cinéma qui met en scène des mouvements de flèches de papier ? » demande aussi le cinéaste avec elle. Farocki avoue lui-même de quoi il relève dans cette séquence : « Mon interprétation de l'époque, c'était à peu près : quand on essaie de transformer les livres en armes, on obtient des armes de papier, ou : notre praxis reste textuelle, et se suffit d'un combat d'école »¹⁰⁸. Il critique donc la pratique politique médiée uniquement par la théorie des textes. Pourtant selon nous, il ne réalise pas seulement un film qui critique ce désir de « transformer les livres en armes », il trouve une façon singulière de représenter le « combat d'école » en ressortant « pour l'occasion le fin du fin de la boîte à combines de l'Académie berlinoise du cinéma et de la télévision »¹⁰⁹. Les flèches inversées ont effectivement quelque chose de non sérieux, ayant l'aspect d'un « truc » qui rend le désir d'agir politiquement avec un livre relativement caduque. En même temps, il y a dans *Les Mots du président* une *forme filmique* qui se propose de montrer ce qu'était politiquement la praxis textuelle des Maos en Allemagne, et non un film qui se contenterait de *dire* ce qu'elle est et comment elle ne convient pas.

Sans les quelques mots de Farocki, le spectateur peut donc difficilement décrypter ce que la mise en scène était censée servir. Le film reste étonnant. En effet, on a peut-être l'impression de saisir, en le regardant, comment Farocki fuit lui-même déjà la représentation

108 FAROCKI H. cité par Chet Wiener, « Filmographie (films de H.F. commentés ou décrits) : Images de Prison », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 105.

109 WIENER Chet, *op. cit.*, p. 105.

courante. Le couple bourgeois, par exemple, est mis en scène de façon caricaturale mais toujours avec une finesse propre à Farocki : en n'exagérant aucun trait, en laissant les traits eux-mêmes fonctionner comme monde de signes vides, renvoyant à celui des personnages, à leur comportement affecté. Ainsi, sans tenir compte de ce que le film voulait dire, nous pourrions nous dire au moins de ce travail du jeu d'acteur qu'il participe bien, chez Farocki, d'un désir d'engager le cinéma à une critique du monde par ses formes¹¹⁰.

Ce premier petit film nous montre par son sujet, politique en soi, que Harun Farocki cherche à interroger la possibilité du cinéma à faire politiquement des images. Quelle est l'action du cinéma, sinon celle de son geste propre ? semblait-il déjà dire. Mais il n'avait pas encore trouvé comment faire. Néanmoins, c'est comme si ce film prenait acte du fait que la distance formelle du jeu de l'acteur doit toujours montrer la distance du cinéma d'avec ce qu'il représente, d'avec les idées et les gestes politiques qu'il doit, *de lui-même*, mettre en jeu.

B – Risquer de voir

Mettre en jeu sa vie, mettre en jeu son corps de comédien. Telle est la seconde étape pour Farocki. Dans l'archéologie du regard, nous avons vu qu'il se mettait en scène à sa table, en train de voir, pour critiquer les formes de regard sur l'archive et inviter à un regard nouveau. Dans *Feu inextinguible*, il est aussi comédien, celui qui désire nous faire voir la guerre du Vietnam. Face caméra, il se demande comment, il *nous* demande comment, par ce texte :

« Comment vous montrer les effets du napalm ?

Et comment vous montrer des blessures au napalm ?

Si nous vous montrons une image de blessure au napalm, vous fermerez les yeux.

D'abord, vous fermerez les yeux devant les images.

Puis vous fermerez les yeux sur leur souvenir.

Puis vous fermerez les yeux devant les faits.

Enfin, vous fermerez les yeux au contexte des faits.

Si nous vous faisons voir un blessé au napalm, nous blesserons votre sensibilité.

110 C'est pourquoi il nous a semblé beaucoup plus important d'insister sur la mise en scène de « types » et de « signes » par Farocki, que d'interpréter directement « le sac de papier » qu'ils portent sur la tête. Effectivement, il demande un savoir préalable : il couvrirait la tête des contre-révolutionnaires afin de « désigner les ennemis du peuple (...) à la vindicte publique ». Le sac de papier n'est pas réellement un signe, mais un signifiant. Pour celui qui regarde ce film sans connaître l'histoire préalable du sort réservé aux contre-révolutionnaires par la révolution de Mao, le sac de papier est énigmatique certes, mais il donne par expression théâtrale, par le faux visage qui y est dessiné, une allure caricaturale aux personnages, aux chants de la révolution, et au propos du film lui-même. Pour nous le sac de papier dans cette saynète crée de la compréhension pour la situation en participant à son ton, son absurde, et ainsi aide à la lecture du propos. En ce sens, et seulement en ce sens, il participe au désir politique de Farocki « d'engager le cinéma à une critique du monde par ses formes », et non par une substitution du cinéma au langage.

Si nous blessons votre sensibilité, vous aurez le sentiment que nous avons fait usage du napalm contre vous et à vos dépens.

Nous ne pouvons dès lors vous montrer qu'une représentation très affaiblie des effets du napalm. »

La distance qui s'exerce dans ces questions, avant d'être celle du texte à proprement parler, de sa logique et de son aspect démonstratif, est celle d'une adresse que le cinéaste nous fait depuis ce qui le préoccupe comme question de cinéma : comment montrer l'horreur ? La forme répétitive du raisonnement donne au texte une valeur plus matérielle. Les sons prennent le pas sur la logique, et comme une comptine entonnée, le sens vient avec le chant : « Puis vous fermerez les yeux... Puis vous fermerez les yeux... » Si ces questions n'étaient pas exposées dans cette logique, elles n'auraient pas le même rythme ni le même chant. Si la répétition des mots ne chantait pas autant, il n'y aurait peut-être pas de logique possible. Tout tient ensemble, mais quel est cet ensemble de sens que forme une telle manière de dire le texte ? Ici, la répétition met à distance celui qui parle comme la logique qu'il expose. En même temps, elle nous rend attentifs au texte lui-même. Comme si la répétition du texte réitérerait le mode logique par le chant pour l'annuler, et les questions, plutôt que de nous amener à un résultat, nous amènent alors à une question en train de prendre forme : si je fais cela, il y aura tel effet ; si je fais autre chose, il y aura tel effet, qui en amènera un autre. Cette forme de cause-conséquence, le cinéaste l'expose pour dire que le film n'y aura pas recours. *Feu inextinguible* ne montrera rien de ce qu'il énonce ici, ni les effets du napalm, ni les brûlures... Il faut chercher ailleurs, dans le cinéma peut-être, des moyens de montrer le napalm, ses effets et ses brûlures. La frontalité de cette scène d'ouverture ouvre le film à sa propre brutalité : on commencera par une question, on commencera par parler de notre travail de cinéaste, et de vous qui nous regardez... Le simple contexte dans lequel nous nous trouvons, celui du dispositif du cinéma (l'écran et le spectateur) est déjà un peu bousculé. Ça coince, on ne commencera pas le film sans que nous ayons trouvé une manière de commencer à le faire. Mais dès cette introduction, où le cinéaste s'interroge sur les moyens qu'il va employer pour « ne pas » réitérer la logique du choc et de l'horreur, le film a déjà commencé.



Nous sommes face à Harun Farocki, un cinéaste qui met en jeu son corps, qui partage ses questions, les yeux grands ouverts. Comment faire ? Il commence par avancer une piste : « Ne vous montrer qu'une représentation très affaiblie des effets du napalm. » Il nous regarde. Il se saisit hors champ d'on ne sait quoi et la caméra s'avance alors sur son bras gauche, resté sur la table : il y écrase une cigarette, pour l'éteindre. Le plan laisse voir son bras, la marque de la brûlure. C'est que, nous dit le commentaire, une cigarette ne brûle qu'à 400 degrés, alors que le napalm, lui, brûle à 3000 degrés. Le gros plan de son bras disparaît, le film peut commencer sa métonymie propre.

Il s'agit d'attaquer la brûlure par la brûlure, le corps par le corps, l'horreur par l'horreur. Dans une performance aussi hésitante qu'engagée, pauvre qu'efficace, il nous dit le pouvoir de fiction qui réside dans le cinéma, sa capacité à nous concerner parfois mieux que l'horreur réelle d'une situation. La brûlure de cigarette qui fonctionne comme une image de la brûlure du napalm est une métonymie, c'est-à-dire qu'en tant qu'image elle n'est pas plus faible que la « vraie » brûlure au napalm mais qu'elle la désigne hors champ, comme la cigarette que le cinéaste prend hors cadre. De même l'événement qu'est la guerre du Vietnam sera pris métonymiquement à travers l'élaboration du napalm par l'entreprise Dow Chemical, dont le film retracera le processus. La métonymie signifie dans ces deux cas que le cinéaste montre une partie pour le tout, mais il faut bien comprendre que la partie n'est pas plus faible à elle seule que le tout, elle en est la complexité à plus petite échelle, elle comprend les mêmes rapports que ce qu'elle désigne plus largement. En effet, partir de la fabrication du napalm interroge la guerre du Vietnam par un certain rapport qui la caractérise, à savoir, dans *Feu inextinguible*, l'effort de guerre des Américains restés au pays, loin de celle-ci, et ne possédant malheureusement comme « image » de cette guerre que celle que la télévision veut bien leur donner. Voici que Farocki présente une autre raison de détourner les yeux : à ces citoyens américains, la télévision donne des images de la guerre du Vietnam tous les jours, à force

l'événement se banalise, se « diffuse » comme on dit, et finit par ne plus les regarder du tout. Aussi, nous dit Farocki, les images de brûlures au napalm sont très violentes, pourquoi les regarderions-nous ? Plus, il ne se demande pas comment les regarder, mais comment *les montrer* ? Le cinéaste a dans cette scène posé tous les éléments du film. Il nous présente cette fiction de brûlure de cigarette non pas pour nous renvoyer à l'horreur d'une brûlure, de toute brûlure infligée au corps, mais à notre désir de ne pas voir cette horreur-là. Dans ce début de film sur-joué, avec son happening, ses questions, Farocki se propose d'interroger le rapport serré qu'entretiennent deux raisons de notre séparation avec les événements de la guerre du Vietnam, avec deux métonymies. Elles sont en effet complémentaires : la cigarette est la métonymie de notre refus de voir *comme* le napalm est la métonymie de l'effort de guerre, un élément construit par un travail de chimistes séparés du savoir de ce qu'ils fabriquent, qui désormais ne savent comment voir l'implication de leur travail dans la guerre.

Lorsque la scène s'achève, le commentaire atteste qu'il s'agit bien du projet du film. Il nous annonce : « Si les spectateurs ne veulent rien savoir des effets du napalm, il faut s'interroger sur leur responsabilité dans les raisons du recours au napalm. » Le film de Farocki a deux manières de déployer la question, qui formeront nos deux prochaines parties :

- à la fois il y a ces deux scènes qui montrent quelques images diffusées à la télévision et qui seront les seules du film où nous pourrions voir une « archive » de la guerre du Vietnam en image, et ce qu'elle fait à ses regardeurs : c'est la partie « brûlure de cigarette » sur le refus de voir.
- à la fois il y a ces différentes scènes du film qui fonctionnent de manière répétitive dans le but de montrer comment la fabrication du napalm, sa production, a été effectivement possible non seulement parce que les scientifiques ne sont pas concernés par cette guerre, mais parce que la séparation des tâches du travail empêche de voir ce que ce dernier finit par produire, en l'occurrence le napalm. C'est la partie « fonctionnement du napalm » : pour Farocki, si on ne peut montrer « comment le napalm fonctionne » sans heurter les sentiments du regardeur, on peut montrer comment le napalm *a pu* fonctionner, c'est-à-dire comment il a été fabriqué par les chimistes de l'époque, par tout un contexte social et historique qui y a concouru.

1.2.1.2. Le refus de voir ou ne pas vouloir être témoin de la guerre du Vietnam

Ce contexte de la guerre du Vietnam n'est pas réellement présent dans le film de Farocki. Il est un hors champ qui sous-tend la représentation de ce film de 1969. Presque contemporain de la guerre, il s'adresse à des spectateurs de télévision et de cinéma qui en ont vu les images et ont refusé de les voir. Nous contemporains, sommes enveloppés dans cette adresse, qui trouve aujourd'hui un écho cinématographique d'autant plus grand : comment le cinéma et ses images participent-ils d'un certain regard sur la guerre, l'histoire, le monde ? Comment le cinéma agite le regard ou bien comment le désengage-t-il ? Par quelles écritures ?

A – De l'action à la lenteur

Les images de la guerre furent largement diffusées et rediffusées, d'où le fait peut-être que nous en connaissions encore quelques unes, celles que Farocki emploie justement dans son film à titre d'archives : « *bombardier volant bas, explosions, paysans qui fuient les flammes, dos brûlés cicatrisés...* » Elles ont formé tout un imaginaire, visuel, cinématographique. Mais elles ont aussi permis de ne pas mettre un nom à l'horreur, de créer une image de laquelle on se détournerait tout le temps. Dans la série d'images d'archives que Farocki reprend dans cette séquence, nous percevons que les images diffusées aux « news » ont construit cet imaginaire autour de la logique de l'action. De fait nous n'avons pris que la fin de la série d'images pour décrire cette logique, mais elle est assez frappante : suite au bombardier volant bas nous assistons à une explosion, puis des paysans fuient les flammes de cette explosion, puis on voit des dos brûlés en train de cicatriser... Même si Farocki est le réalisateur de ce montage, il nous montre ici combien les images de télévision soutiennent la guerre et son ordre actif. Le montage fait découler chaque image de la précédente : logique de l'action qui doit arriver à son terme. Cette fin, c'est la brûlure, celle de ce dos brûlés qui fait que l'on éteint le poste, celle du cinéaste qui ne savait comment montrer autrement. Au-delà de l'action produite par un tel montage (en fait générée à l'époque en grande partie par les caméras portées des soldats qui filmaient eux-même directement les conflits) il n'y avait pas d'autres manières de montrer la guerre. Quoi de plus normal : sans l'action, nous aurions eu à clairement regarder les effets de cette action. Parce que ces images ont favorisées *une certaine vue* de la guerre, peut-être est-ce pour cela que les autres images apparues par la suite ont fasciné, comme celle de cette petite fille nue qui court brûlée au napalm. Plutôt que du grand reportage saisissant le vif de l'actualité, de telles images étaient la révélation plus tragique encore que les autres images n'avaient pas montré, mais masqué. Précédemment on n'avait montré que l'action, purement, dans toute son horreur agitée, pour éviter que le film ne pousse plus loin du côté des effets.

Feu inextinguible tourne autour d'une image fantôme, qu'on ne verra jamais. C'est un film qui s'interroge sur les effets du napalm parce qu'ils sont précisément ce qui n'a pas d'image, ce qui peut difficilement être montré. Ainsi l'autre versant de la guerre que le film de Farocki se propose de traiter n'est pas un *autre* côté de la guerre *jamais vu*, mais une autre *manière de faire usage* de ses images. Il s'agit expressément de ne pas les employer de telle sorte que, dans un montage action, une image en chasse une autre, et repousse la pensée à plus tard. Alors à ce rythme de l'action Farocki oppose la lenteur. Elle vient déconstruire la fabrication du napalm : plutôt retenir chaque image un instant, et consacrer le temps d'une séquence à un moment de sa fabrication. Parfois, consacrer du temps à cette élaboration se fait en poursuivant plus loin ceux qui font partie de sa chaîne de fabrication. « De nombreux scientifiques et techniciens ont pris conscience que leur contribution à l'industrie d'extermination était criminelle trop tard » nous dit le commentaire. Ce plus loin qui pourra donner au film une lenteur, c'est ce « trop tard » depuis lequel Farocki semble lui-même partir. Ce point temporel, en effet, semble être ce qui lui donne dans *Feu inextinguible* une lenteur capable de déconstruire les situations et de les mettre à plat. Mais cette lenteur, encore une fois, c'est aussi celle qu'il a prise pour regarder les images de la guerre du Vietnam, en proposer une pensée, écrire un film.

Que fait exactement pour l'histoire le cinéaste qui se situe face à la guerre du Vietnam dans un régime du trop tard ? Déjà, l'archive tournée par Breslauer nous renvoyait à un « trop tard » de l'histoire. Notre savoir historique était désarmé devant les images des camps – nous qui en connaissions l'existence, les déportations, les mises à mort. Dans *Feu inextinguible*, le trop tard ne concerne pas la connaissance historique du spectateur mais le trop tard de la prise de conscience des contemporains de l'époque, ainsi que le trop tard de l'écriture de Farocki lui-même. Nous allons voir comment il se sert de ce régime de temps pour critiquer les images qui furent faites de la guerre, et la présence des téléspectateurs à l'histoire qui en a découlé.

Dans sa fiction, le cinéaste Farocki remonte des images de la guerre et met en scène des spectateurs contemporains du Vietnam face à elles. La première scène se passe dans les bureaux de Dow Chemical. Elle nous montre l'ingénieur en charge d'élaborer le napalm qui regarde la télévision avec son patron : tués, blessés, dit la voix en les comptant... L'ingénieur prend alors sa tête dans ses mains, et un carton apparaît soudain : « TROP TARD ». Le film cherche à comprendre les modalités de la prise de conscience, mais il devra, comme souvent dans les films de Farocki, le faire avec des images. Ainsi, si le commentaire dit que « les scientifiques ont pris conscience de leur entreprise trop tard », Farocki, lui, remonte les

archives de la guerre du Vietnam comme des actualités. Cela a une vertu : l'ingénieur et lui sont tous les deux là « trop tard » face à ces images. Pouvons-nous, alors, gager que la manière dont Farocki monte ces images télévisées nous dise comment les spectateurs n'ont pu être autrement concernés par cette guerre que sous ce régime du « trop tard » eux aussi ? C'est bien la question que le film pose aux images de la guerre du Vietnam qui se voit condensée dans ce petit montage d'archives : si le dos brûlé surgit toujours nécessairement à la fin d'une série d'images qui enchaîne des actions de causes à effets, il n'y a plus de place pour savoir quel effet cela produit pour nous, ni quel effet fait le napalm. Le seul effet, c'est cette cause dernière : ma faute. L'ingénieur et le spectateur s'arrêtent là, à la même conclusion que le montage d'actions. Jamais il n'a pensé plus loin, jamais il ne peut voir autre chose.

Face à cette série d'images s'enchaînant selon une logique de causes et de conséquences, l'ingénieur ne peut que « prendre sa tête dans ses bras » en voyant ce qu'il a produit. Comment croire que son regard puisse être autrement lié à ce qui se passe que sous la forme « des explosions au napalm brûlent des paysans » ? Dans ce montage, rien n'est du côté des effets, d'où l'impossible relation de l'ingénieur à ces images : il ne fait que réagir à l'horreur des faits présentés, sans en être réellement affectés. Le trop tard est comme une sentence pour sa réaction et sonne le glas pour la pensée. Tout passe dans l'action : le regard suit l'action et s'oublie avec elle. Farocki, en le montrant avachi devant de telles images, critique cette manière de voir. Ce que la mise en scène de *Feu inextinguible* va alors tenter de faire pour sa part, c'est de connecter différemment l'image au regard. Il s'agit de créer des images qui ne « se donnent pas d'elles-mêmes, ou trop facilement »... Le trop tard, ce n'est donc plus seulement la prise de conscience des travailleurs américains pendant la guerre, mais plutôt la temporalité de l'écriture cinématographique elle-même, et de la dramaturgie qu'elle construit avec le voir.

Mais que peut Farocki depuis cette dimension du temps qu'est le trop tard ? Contre l'enchaînement cinématographique des actions qui reste toujours sur un régime narratif de « ce qui se passe », une telle écriture vient après-coup se demander « ce qui s'est passé »¹¹¹. *Feu inextinguible* nous présentera des situations rejouées et fictives, en présentant les archives de la guerre du Vietnam comme des actualités – trop tard donc – pour se demander : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui s'est passé pour que les images n'aient eu que "des spectateurs" – qu'ils soient horrifiés, désintéressés, coupables ou indifférents ? Qu'est-ce qui s'est passé pour que les travailleurs n'aient pas remarqué leur participation à l'effort de

111 Il y aurait d'autres films de Farocki où cette question du temps de l'écriture aurait plus de pertinence, mais ici, le désaccord temporel est pour nous servir. Car la différence est grande entre la question « qu'est-ce qui se passe ? » et « qu'est-ce qui s'est passé ? » pour le regardeur des images de la guerre du Vietnam. Dans le second cas, celui-ci se trouve mis dans une situation où son regard est *convoqué en même temps que sa pensée*, plutôt que *renvoyé à sa conscience et reportant toujours la pensée à plus tard*. Ainsi l'ingénieur : avec le montage action, il est renvoyé à sa conscience, se prend la tête dans les mains, mais ne peut que reporter la pensée de ses gestes à plus tard.

guerre, sinon trop tard ? » Nous allons donc observer une autre séquence de *Feu inextinguible* dans laquelle les archives sont ainsi remises en scène pour participer à un autre développement critique sur les images du Vietnam et le refus de voir qu'elles ont provoqué.

B – C'est trop : assez, assez, il y en a marre

Dans la seconde scène de *Feu inextinguible* où les archives sont vues, la suite d'images est la même. Encore une fois, elles sont diffusées par un téléviseur. Les archives n'ont presque pas d'autre place dans ce film que de représenter les images dont les contemporains de la guerre ont été les spectateurs. Puisqu'ils n'ont su les voir et « se sentent des observateurs », rarement nous-mêmes nous ne verrons de telles images, elles qui n'ont le pouvoir de « nous regarder ». Parce qu'elles montrent à outrance, les yeux s'en sont même détournés. Et puis, l'horreur elle-même a fini par se diffuser, la réaction aussi, pour finir par se transformer en indifférence. Tel est l'affect qui reliera les contemporains aux archives qui nous sont présentées : trop tard pour que nous soyons concernés, nous en avons trop vu, nous ne voulons plus en voir. Ces images de la guerre n'ont pas été vues, dit Farocki, parce qu'elles ont *trop été vues*, et pas comme il fallait. Alors on peut les voir encore une fois, et même plusieurs comme dans son film, tant que celui qui les montre *invite* le spectateur à partager et à *voir* ce qui se joue dans les images. Farocki critiquait précédemment la manière qu'elles avaient d'être filmées et montées, notamment par la réaction inévitable de l'ingénieur. Cette fois, le téléviseur sera éteint. Dans cette scène que nous nous apprêtons à décrire, on ne cherche même plus à critiquer la réaction, mais les formes de la réaction.

Le patron, l'ingénieur, la secrétaire et autres employés de Dow Chemical se retrouvent pour une réunion de travail. Ils sont assis devant un poste de télévision, dont les news diffusées nous permettent alors de voir les seules véritables images d'archives du film, ces images de guerre récurrentes qui ont fondé l'imaginaire américain. Face aux images qui inondent l'écran sans réplique, les divers acteurs de cette entreprise qui participe à la fabrication du napalm se demandent s'ils « doivent vraiment regarder cela », « si cela a quelque chose à voir avec eux ». Cette représentation des Américains pour laquelle opte Farocki, en les montrant comme acteurs involontaires de la guerre jusque dans leurs foyers et travaux au pays, montre comment ces images les désespèrent au point où ils n'en sont même plus concernés. Le seuil de la critique apparaît dans la ravageuse ironie d'une réplique : alors que l'écran finit de montrer une chair carbonisée par le napalm, la femme de l'ingénieur se tourne exaspérée vers son mari et se penche à son bras, se délestant dans un soupir d'un « *Liebling, mir ist so furchtbar kalt* »¹¹² plaintif. Ces mots sont aussi cinglants qu'ils nous assènent, d'un comique sublime, l'absurdité de cette situation dans toute son horreur.

112 « Chéri, j'ai terriblement froid ».

Depuis le début du film, le jeu met à distance les personnages. Mais l'ironie de cette scène et sa diction distanciée vise maintenant à les critiquer : le jeu semble tout à coup exacerbé, comme si le timbre était maintenant le ton scientifique et catégorique de ceux qui font ce qu'ils ont à faire. La critique de Farocki prend alors de l'ampleur : ces gens désespérés ne sont pas seulement « des spectateurs » de la guerre du Vietnam, ils sont ceux qui finissent par éteindre le téléviseur. La forme de la réaction devient visible parce qu'enfin on a placé ces observateurs distants *devant* les images : assez, assez, il y en a marre. Parce que les visages sont directement mis en présence des images, le fait de les voir les regarder est une action que le film nous invite à reconsidérer. « Ils se sentent des observateurs », dit le commentaire, mais ce que l'on perçoit, c'est bien leur risible distance.

Les visées du film de Farocki et ses façons de procéder nous posent ici question. Avions-nous réellement besoin de voir ce que le cinéaste craint lui-même, qu'on se détourne des images ? Pourquoi représenter les employés de Dow Chemical face à un téléviseur ? L'ironie et le ton généralement comique de cette scène ont en fait une fonction. Ils permettent au spectateur de comprendre sa propre distance avec les personnages. Si Farocki les critiquait trop, nous serions-nous mêmes dans l'incapacité de continuer à voir le film. Parce qu'ils jouent comme le reste du film, cette scène s'adresse à nous, comme les autres. Complices, on serait tenté de rire, d'un rire cinglant. Mais il est tout aussi absurde de rire que cette femme ait froid. Tout est dit sur le même ton. Nous ne sommes plus simplement en train d'être attentifs à chacun des personnages, à ce qu'ils disent et à comment ils le disent. Leur position est claire : ils sont maintenant des employés impliqués dans la guerre, ils le savent et nous le savons. Mais pourquoi Farocki a-t-il choisi de présenter la guerre ainsi ? Avec les images et leur remontage mais, aussi, à travers les implications des gens réels dans le processus de fabrication du napalm ? Dans un des rares textes que le cinéaste ait écrit à ce sujet, on en découvre les motifs réels, qu'il raconte avec cette anecdote :

« La guerre que les États-Unis menaient au Vietnam était révoltante, d'abord par son insondable cruauté. Elle était le fait d'une société civile qui la suivait sans intérêt ni passion particulière. Contre une telle guerre la résistance était légitime, sous toutes ses formes. La protestation contre la guerre du Vietnam libéra beaucoup plus d'énergies que sa justification. Ce ne fut pourtant qu'un feu de paille, et la guerre était déjà oubliée lorsqu'elle prit fin. À la différence de la première guerre mondiale, dont le déclenchement sembla confirmer la théorie de la concurrence impérialiste, la guerre du Vietnam ne fonda aucune théorie, et la protestation qu'elle souleva ne se transmet pas davantage, comme la guerre d'Espagne, sous la forme d'un récit de résistance. Il n'en resta qu'un haussement

d'épaules. C'est ainsi que l'on apprend qu'un voisin quelconque, un beau jour, a sans raison torturé une autre personne à mort, avant de reprendre le cours habituel de son existence. »¹¹³

Les personnages de Farocki et leur mise en scène distanciée disent peut-être plus que tout autre propos du film la manière dont cette guerre fut épouvantable... Une tête qui se détourne, un haussement d'épaule : voilà ce qu'elle est et reste pour Farocki en 1969. L'ironie des scènes où les travailleurs de Dow Chemical sont placés devant le téléviseur n'est donc pas, pour le cinéaste, le cynisme avec lequel nous pourrions considérer ces gens, mais l'ironie la situation elle-même, « le fait d'une société civile » « sans intérêt ni passion particulière » ici virtuellement constitué par ce même ton distant que les comédiens et les personnages emploient tous. Farocki, en mettant beaucoup d'éléments filmiques au même niveau (archives remontées, jeu de l'acteur *articulé* et bientôt panoramiques *répétitifs*) recrée une situation globale et sociale dont l'élément caractéristique est cette neutralité presque affectée, une sorte de no man's land pour les sens, qu'ils concernent les formes de nos vies ou les formes médiatiques. Les comédiens de *Feu inextinguible* jouent des sortes d'oratorios où chacun semblent revendiquer un droit de parole, d'explication et de défense de ce qu'ils voient, vivent et pensent, en même temps que la distance de leur jeu, de leur regard, nous les rend insondables. Qu'est-ce qui les tient ? Parfois, la frontalité de la caméra et de leurs corps nous dit qu'ils sont près de tomber, on ne sait ce qui les tient debout, quels désirs animent leur société civile. Il y a, aussi, une forme de tristesse que nous éprouvons parfois à les entendre. N'est-ce pas celle du constat que posait Farocki un peu plus tôt, lorsqu'il disait que cette guerre ne fut rien ? N'est-ce pas cette incapacité à être « touché » que rend palpable ce jeu neutre ? Plus que tout autre chose, ne montre-t-il pas combien cette guerre fut largement ignorée, d'un « haussement d'épaule » ?

Le ton du film nous travaille. Comme cette anecdote que Farocki raconte, les différents registres traversés par le film et ses voix alternent entre tristesse du constat, distance critique, observation ironique, et un léger malaise même lorsque nous rions. Le but de Farocki étant d'empêcher à des formes de cinéma de reproduire cette distance politique et affective du spectateur en même temps qu'il s'en fait le critique pour les contemporains de la guerre du Vietnam, son film se concentre sur les procédés qui ont fait de cette guerre un événement qu'ils ont refusé de voir. Nous avons vu plus haut comment le film se décalait alors, pour ne plus seulement critiquer la réaction des gens mais pour *mettre en scène* les formes de la réaction elles-mêmes : se détourner, poser des questions oratoires, soupirer... Tout invite à la

113 HARUN FAROCKI, « Risquer sa vie. Images de Holger Meins », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 22.

distance, au froid, en même temps qu'il dresse un catalogue des possibles raisons pour lesquelles les contemporains de la guerre se sont sentis des observateurs.



Ces deux scènes, leurs personnages et le montage-action que nous venons d'étudier sont le visage d'un cinéma qui se demande pourquoi nous détournons nos regards. Les situations rejouées servent à mettre sous nos yeux l'exemple d'une société qui ne voulait pas être témoin d'images et, plus largement, de faits. Dans *Feu inextinguible*, Farocki filme des gestes de regardeurs qui ne savent pas comment regarder ce qu'ils regardent. Il fait parler les personnages d'un ton neutre pour saisir leur indifférence. En somme, il invente une mise en scène qui « fait jouer » les situations afin de mieux les comprendre. C'est comme si Farocki exposait là des corps et des yeux face à des images pour, avec son cinéma, chercher à comprendre les raisons qui ont empêché les contemporains de la guerre d'être eux-mêmes témoins de quoi que ce soit. Une historienne, Annette Wieviorka, a retracé dans son livre *L'Ère du témoin*¹¹⁴ les diverses modalités du refus d'entendre qui a caractérisé le témoignage au retour des déportés. Pour l'instant, nous pouvons observer ce même refus mis en scène par Farocki et sur lequel il s'interroge, dessinant à son tour pour les années 1960 et le Vietnam l'histoire de ce refus de voir ou entendre cette guerre-là. On notera qu'il est très largement interprété à partir d'une distance du jeu, qui renvoie toujours aux images aussi bien qu'à l'indifférence des spectateurs. « Vous fermerez vos yeux devant les faits » dit le cinéaste au début des images irregardables ; « Je vous le demande, doit-on vraiment regarder cela ? » s'exclame un personnage. Le témoignage fait donc question, celui des images notamment, parce qu'il continue d'être ignoré, parce qu'au fond, des formes sont responsables de cette ignorance, de ce refus et manque de regard. Farocki donne donc à penser ces formes, grâce à une manière mettre en scène le petit montage d'archives face à des spectateurs contemporains de la guerre, ainsi que nous l'avons vu.

114 WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1998 / 2013, 187 p.

La distanciation du cinéma de Farocki possède d'autres manières d'étudier, les images, leurs formes, les regards et les conduites. Nous continuerons pour cela d'étudier le jeu de l'acteur. D'ores et déjà pourtant, les deux séquences analysées précédemment peuvent nous aider à comprendre à quel point la distanciation est une figure de reprise qui cherche les raisons « cinématographiques » de notre séparation d'avec l'histoire, en même temps qu'elle invente une « distance pour figurer la distance ». Concernant à proprement parler le jeu de l'acteur, nous observerons le travail effectué en ce sens par la voix. L'acteur qui « incarne » une figure problématique de la présence à l'histoire, « sans jouer », « récitant », sera le lieu d'une grande critique politique à la façon des Straub, en même temps qu'une économie du jeu très brechtienne. C'est ainsi que, nous le verrons, elle ne figure pas qu'une absence des personnages à l'histoire. En tant que forme de cinéma peu courante, la distanciation du jeu de l'acteur offre au spectateur une position critique sur les filmés, les images, et l'histoire. Mais il nous faut d'abord finir d'observer comment *Feu inextinguible* propose de représenter une certaine séparation d'avec les événements de l'histoire, où cette fois les gestes de mises en scène ne concernent pas les mouvements de voix des comédiens, mais les mouvements de la caméra elle-même.

1.2.1.3. Un panoramique pour reprendre la division des tâches du travail

Dans les scènes du film que nous avons étudiées, la critique portait sur les images diffusées. Ici, un mouvement de caméra va jouer pour nous la séparation des laboratoires à Dow Chemical, lieu de fabrication du napalm, et observera par ce geste une des raisons historiques pour lesquelles les personnages n'ont pas l'impression de « participer » à la guerre : la division des tâches du travail.

A – Séparer les laboratoires

Dans *Feu inextinguible*, un même panoramique de gauche à droite décrit les laboratoires successifs dans lesquels un ingénieur passe pour demander aux scientifiques un élément chimique qui entrera dans la composition du napalm. Chaque fois le plan est strictement le même, venant décrire le lieu de la transaction. Un décor unique le compose, et seule une inscription sur un tableau noir vient différencier le type de laboratoire où nous sommes censés nous trouver. Le film passe d'un laboratoire à l'autre, simplement. Enfin, la scène est jouée deux fois de manière quasi-identique. Même mouvement de caméra, même décor, et même jeu de l'acteur, la répétition de cette scène quasi à l'identique pointe une chose : la facilité pour l'ingénieur de demander tantôt à l'un ou à l'autre des scientifiques à qui il rend visite les éléments chimiques dont il a besoin. Il lui suffit de passer de l'un à l'autre, de

demander, les deux chimistes répondent tour à tour : « J'ai ce qu'il vous faut. Notre service extrait durant la fabrication des cires, huiles et glycérines, des acides oléiques » dit la première chimiste blonde. « J'ai ce qu'il vous faut, notre service produit de grande quantité de benzène et de Benzol » répond l'expert chimiste suivant. La répétition des réponses faites à l'ingénieur, les rapides et prompts « j'ai ce qu'il vous faut » finissent par provoquer une tension. Le montage souligne alors la perversité du projet et de celui qui le dirige, non parce qu'il est « celui » qui produit du napalm, mais parce que c'est une position qu'il occupe trop aisément. À la fois le terrain est facile : les scientifiques ne travaillent pas dans le même laboratoire, de telle sorte qu'il peut leur demander sans scrupules leurs services pour mettre au point le napalm ; à la fois cette facilité écœurante provient de sa position d'ingénieur en chef, le seul à savoir réellement à quoi concourra l'élément chimique qu'on lui fournit : acides gras pour le rendre inextinguible, benzène pour lui donner son carburant... Viendront plus tard des polystyrènes pour le rendre collant à la peau, des herbicides pour que les champs ne repoussent pas après combustion, qu'on lui donnera presque tout aussi facilement, le temps de les mettre au point... Le film est exhaustif, comme s'il listait tous les éléments demandés par l'ingénieur. Ce qui nous est montré dans cette répétition, c'est son pouvoir : contrairement aux autres scientifiques assignés à leur tâche de laborantins, il peut savoir ce que ces différentes demandes construiront, à quoi l'élément chimique participera une fois utilisé dans le napalm. La répétition du panoramique fait écho à la division des tâches du travail, de scientifiques de plus en plus spécialisés, qui ne savent pas toujours comment ce qu'ils fabriquent, inventent, conçoivent, trouve comme application. En tout cas, l'ingénieur le sait plus : il est l'élément permanent de cette séquence. Il est présent dans chaque panoramique, comme si sa voix n'avait qu'à entonner le même texte : « Pour mettre au point le napalm, j'ai besoin de... ». Mais cela, il ne le dit jamais. Lorsque le chimiste expert en Benzène finit par lui demander ce à quoi il « travaille en ce moment », ce dernier lui répond simplement : « J'essaie de développer une production de napalm ». Les scientifiques savaient-ils donc ce qu'était le napalm, et ce à quoi il allait servir, ce à quoi il avait déjà servi ?¹¹⁵ À ce moment du film, la division du travail décomposée froidement par le montage ne juge pas de la responsabilité des scientifiques, qui comme nous entendent le mot napalm. On ne sait pas s'ils savent réellement ce que c'est, l'important est que l'ingénieur le sache, que le savoir soit concentré dans celui qui pourra savoir ce qu'est l'agencement final.

Les scientifiques séparés de ce qu'ils fabriquent, l'ingénieur en chef rassemblant les éléments... En dehors du napalm (leur objet commun) quelque chose les réunit. Farocki, dans un même geste de montage, sépare et réunit, distingue et agence une situation plus complexe

115 Le napalm a été inventé avant la guerre du Vietnam (en 1942). Le film de Farocki montre d'ailleurs l'ingénieur se renseigner sur celui-ci. Les éléments qu'il y ajoute sont précisément ceux qui visent à le rendre inextinguible et plus contrôlable : c'est le napalm-B.

qui pose autrement la question de notre participation à l'effort de guerre. Ces panoramiques successifs, en effet, sont l'image de la séparation respective des laborantins *et* reconstituent en même temps l'agencement final. Parce qu'ils fonctionnent ensemble pour nous qui les regardons, la séquence ne pose pas moins la question d'un « savoir » sur le napalm qu'aurait possédé les contemporains, qu'elle n'opère, par le montage, *une mise en rapport des voir et des savoirs qui avaient été séparés*. Pour Farocki, il s'agit de poursuivre plus loin le mouvement de la séparation, pour observer quels en sont les effets dans l'effort de guerre. C'est pourquoi ce que se demandera par la suite Farocki au sujet de la séparation et du savoir sera légèrement différent. Il ne se demandera plus ce que sait chacun, ne montrera plus la position puissante de l'ingénieur en chef. Il se demandera plutôt comment, *séparés des applications de notre travail, nous pouvons nous trouver engagés ou résistants depuis là où nous sommes, depuis ce que nous savons*.

Le film part donc du lieu de notre travail : le labo, l'usine... chaque fois nous y rencontrons quelqu'un qui s'interroge sur sa participation à l'effort de guerre. Une femme hésite quant à sa responsabilité : « Est-ce que vraiment j'y peux quelque chose ? » semble dire son regard filmé en contre-plongée, sa manière de dire le texte d'une voix fluette et pourtant tout aussi mécanique que les autres comédiens. Au fond, ces personnages sont surtout des gens « désemparés » par la situation. Leur jeu distancié et leurs regards perdus, adressés à la caméra, viennent plutôt nous dire qu'ils se posent la question de leur « prise sur les événements », avant même de chercher ou devoir en avoir une. C'est comme s'ils se demandaient « je fabrique un élément chimique du napalm, je construis des armes pour le Portugal... comment faire ? » Avec une telle question souterraine, cette scène ne dénonce pas la participation à l'effort de guerre malgré nous, même si nous le savons, mais questionne notre présence à ce que nous faisons. Historiquement la question est d'une grande importance parce qu'elle n'est pas qu'un cas de conscience, c'est une question de rapports, d'où le fait que ce soit essentiellement le montage des différentes scènes qui la pose : rapport entre la situation dans laquelle nous nous trouvons, notre manière de la voir, ainsi que notre manière d'agir. Farocki questionne et enquête sur nos manières de faire et de voir plutôt que de juger des comportements et c'est ainsi que, chez lui, l'histoire se voit écrite de manière ouverte : ouverte sur le réel capturé, ouverture sur le regard à y poser, ouverte sur les possibles de nos regards...

B – Nos voix et ce que nous sommes : le dilemme entre parler et agir

Pourtant, la situation a tout d'un calvaire : *Feu inextinguible* vient toujours nous remettre dans des rapports de forces existants : séparation, savoir, regard, possibilités de résistances... etc. Comment Farocki peut-il figurer tout cela ? Il s'agit de trouver des situations filmiques à leur hauteur, dans les panoramiques et le montage, dans le jeu. Nous nous

proposons justement d'étudier maintenant comment le cinéaste va, par la voix, mettre en scène les travailleurs américains et la manière dont ils s'interrogent sur leur participation à l'effort de guerre. Ainsi il y a ce texte de la jeune chimiste, qu'elle récite d'une voix distante, claire et articulée. Personnage du film qui fait partie des travailleurs de Dow Chemical, elle s'interroge. En étudiant tout particulièrement le travail du texte, nous tenterons de décrire comment Harun Farocki représente leurs questions, leurs hésitations, pour mieux comprendre comment les travailleurs ont vécu cette situation.

Elle commence à parler. Elle dit :

« Les étudiants de Harvard écrivent que je devrais quitter l'entreprise criminelle de Dow Chemical. Je suis chimiste. Que devrais-je faire ? Si je mets au point une substance, quelqu'un viendra qui en fera usage, un usage peut-être bon pour le genre humain, peut-être mauvais. Indépendamment du napalm, Dow Chemical fabrique 800 autres produits. Les insecticides que nous produisons sont bons pour l'humanité. Les herbicides que nous fabriquons grillent ses cultures et lui font du tort. »

La mécanique de sa voix pèse le pour et le contre, sans trop savoir qu'en faire. L'exposition de la logique de son raisonnement, plutôt que nous y assujettir, nous donne à entendre sa difficulté à saisir la complexité de sa situation, comment elle l'appréhende et l'explique. Mais ce qu'elle dit n'explique pourtant rien : ce que nous saisissons plutôt, c'est son appréhension, voire l'impossibilité de faire un choix... Ils nous sont adressées, par son regard, par sa voix, et il n'y a alors pas à décider pour elle, mais à entendre ce qu'elle dit, sensiblement. Le texte passe par toutes ces modalités-là : raisonnement, sensibilité à l'événement, adresse de son regard... Ensemble, ils mettent en jeu sa personne, et nous avec. Nous nous faisons les récepteurs de ses propos parce qu'ils nous sont adressés et ce qui se dégage alors de plus commun, entre elle et nous, c'est l'appréciation elle-même, celle qui évalue nos gestes et leur portée. D'emblée, cette séquence met en jeu notre capacité à nous saisir des situations : nous saisissons la sienne à peine plus qu'elle ne le fait elle-même. Se pose alors la question, une question collective, de savoir comment nous nous trouvons historiquement dans des situations qui demandent notre pensée et nos gestes. Plus la situation est emmêlée et difficile à saisir, moins le geste à faire sera facile : non pas parce qu'il est impossible de l'accomplir, mais parce qu'il s'agit de savoir « comment faire ? » Telle est la question qu'elle nous adresse sans y avoir nécessairement trouvé de réponse. Sous la pression des étudiants qui désignent l'entreprise où elle travaille comme « criminelle », elle ne *voit pas* pourquoi ne pas fabriquer des

insecticides, s'ils augmentent la production agricole qui nous nourrit, et fabriquer en même temps des herbicides qui détruisent les cultures au Vietnam. Le jeu est censé nous faire entendre ce qu'elle dit. Même si nous ne comprenons pas très bien, même si ses arguments sont inacceptables, au moins son personnage nous ouvre-t-il à la complexité de nos choix, plutôt que de les juger rapidement. De l'intérieur, vécue par elle, la situation est belle et bien un complexe, comme les regards précédemment dans l'archive. L'histoire pose toujours la question de nos regards, de comment ils sont dans l'histoire et partageables avec le cinéma. Pour sûr, Farocki ne prend parti ni pour l'accusation facile des étudiants qu'elle nous rapporte, ni pour l'honnêteté prétendue de cette femme. Il expose les deux ensemble pour saisir comment chacun, depuis sa position, pose un regard sur cette guerre. Après cette séquence, nous ne savons pas encore si la naïveté des étudiants accusant son entreprise d'être criminelle peut toucher son honnêteté autrement que par ses questions dont elle nous fait les confidents. Peut-être est-ce cela la question réelle de l'effort de guerre que pose *Feu inextinguible*. Il évoque les travailleurs *et* la contestation, et nous doutons que leurs mondes puissent se rencontrer.



« Je suis chimiste », dit-elle. Cela a l'air simple comme énoncé pour un acteur, mais il faut qu'elle le dise car nous ne savons pas qui elle est, ni ce qu'elle fait, seul ce qu'elle dit et comment nous le croyons « fabrique » le personnage. Au laboratoire, les chimistes sont des chimistes, et fabriquent les éléments chimiques que nous indique la pancarte du décor. Là, il n'y a plus rien pour nous le dire. Il faut que sa voix l'entoure d'un monde, à défaut d'un décor. Au moment même où elle s'adresse à nous, elle est sur le parking de l'entreprise et s'apprête à en partir, ou vient d'arriver. Elle est chimiste et travaille ici, nous dit-elle, comme si ce n'était qu'au-dehors du laboratoire qu'il lui était possible de s'interroger sur son travail. C'est aussi le seul moment où il est possible de faire cette prise de parole, avant ou après, dehors, quand elle

n'est plus au travail justement. En contre plongée depuis le toit de l'usine, l'équipe de tournage qui la filme semble l'avoir attendue. Les étudiants de Harvard ont tracté sur sa voiture, ce qui déclenche sa parole. Mais c'est ce plan, qui persiste et filme son visage, qui nous dit qu'elle va parler, et que le cinéma va filmer. L'équipe est restée là sur ce lieu de travail pour y démêler quelque chose, et nous n'en partons pas avant semble dire ce plan. En fait, on n'en partira jamais. Tout ce qui est extérieur à l'entreprise s'y voit ramené, elle est ce décor unique que Farocki construit pour interroger l'effort de guerre depuis le lieu où s'élabore le napalm : dans le travail des chimistes, dans la contestation des étudiants, dans la décision du chef de projet de fabriquer le napalm « même s'il est contre la guerre », tel qu'il le dit à son patron, et qu'il désire en y contribuant « y mettre fin au plus tôt ». Parce que les acteurs sont souvent filmés à un moment où ils parlent, et non à un moment où ils font, les personnages semblent toujours coincés dans un dilemme entre parler et agir. Ce qu'ils ne parviennent à mettre en mouvement, c'est le film qui le fera, par ses panoramiques, par ses déplacements de caméra. Il propose une pensée de ce qu'il voit. Toutes ces situations où nous entendons les personnages parler et douter ont, en effet, pour but de nous faire penser ce que de telles personnes font dans l'histoire : ne pas vouloir la guerre et l'encourager, ne pas vouloir la regarder et la produire... On se rend alors compte au fur et à mesure du film qu'on ne partira jamais de Dow Chemical : tous les rapports à la guerre du Vietnam s'y retrouvent à petite échelle.

Farocki concentre son analyse dans ce décor unique. Les différents travailleurs qui s'y croisent y rencontrent peu le monde réel, ce monde qu'ils « produisent jour après jour contre eux-mêmes »¹¹⁶. Mais un élément extérieur peut pourtant s'y immiscer... L'entreprise a beau être un lieu replié sur soi, où on n'y fait que ce qu'on y fait, où il n'y a que ses travailleurs, elle reste reliée au monde. En effet, Farocki ouvre son huis clos par deux fois : dans la séquence précédente, le spectateur peut avoir remarqué les « pneus » qui servait à l'ingénieur et au film pour passer d'un laboratoire à l'autre. Ils montrent un monde clos mais relié, en interne comme en externe : ce que l'on fait dépend de nous et des autres, un geste provient de nous et se déploie dans le monde. Ici, ce sont les étudiants de Harvard qui s'immiscent dans la vie de l'entreprise par un tract, qui déclenche la parole de la chimiste et que l'équipe de tournage peut alors filmer. Ces deux éléments sont importants parce qu'ils participent à la visée du film : ouvrir ce monde clos de l'entreprise Dow Chemical en filmant, non pas tant pour comprendre ce qui s'y passe tel que nous le disions au début, que pour le connecter autrement à un dehors : pour comprendre ce qui s'est passé pour qu'elle participe ainsi à la guerre.

« Je suis chimiste », dit-elle. L'affirmation est simple, nous comprenons ce qu'elle dit, nous comprenons qu'elle est chimiste, pas besoin de le montrer. À bien y regarder, ce qui

116 *Critique de la Séparation*, Guy Debord (1962).

compte dans un tel film ce n'est pas tant de savoir ce qui se passe, ce que le didactisme du jeu de l'acteur aurait pu laisser présumer. S'il dit clairement ce qui se passe, bien plus il nous le raconte. C'est un « je vous dis ceci » que son jeu et son regard concourent à créer. L'acteur ne joue pas son texte, il le raconte. En le racontant, à la fois il nous permet de « le connaître », sans quoi nous ne saurions jamais à qui nous aurions à faire puisque Farocki dans ce film ne fait parler que peu de personnages sans qu'il nous disent préalablement qui ils sont, ce qu'ils font... Mais on n'a rien compris avec ça, c'est ce que disait *Pierrot le fou* en citant dans son journal une phrase que Godard devait affecter : « Au fond, la seule chose intéressante c'est le chemin que prennent les êtres. Où ils vont, qui ils sont, tout reste encore mystérieux. »¹¹⁷ Le film n'aurait donc pas de dénouement, mais des personnages tragiques qui vivent un drame, nous disait indirectement le personnage du cinéma de Godard. Dans *Feu inextinguible*, Farocki cherche à sa manière à réactiver un tel drame. Il n'y a pas d'histoire, il y a des gens pris dans l'histoire. Si on cherche avec lui à comprendre les personnages et les êtres depuis « le chemin qu'ils disent prendre », alors il reste une part de mystère, celle de nos gestes possibles, qui peut-être nous ferons faire un jour autre chose, ou comprendre mieux. Mais le film de Farocki donne une attention à ces paroles-là *justement parce qu'ils racontent une situation dans laquelle ils sont sans la comprendre*. Le mystère c'est qu'au fond, on ne sait pas trop ce qu'on raconte. Ils décrivent des choses essentielles : « Je suis chimiste », « je vois cela, on me dit ceci... » parce qu'il y a une fausse clarté dans ces affirmations. Même avec ce qu'il raconte de lui, le personnage ne semble pas très bien saisir ce qu'il dit. Et l'effort que l'acteur semble déployer pour le dire et l'articuler est celui d'une personne qui, en même temps qu'elle parle, cherche à comprendre ce qu'elle traverse. Farocki poursuit là, dans le travail de la voix, l'étude de la distance que les travailleurs ont mis entre eux et l'événement. Le jeu articulé est une façon de représenter cette distance, mais aussi, de l'étudier, en la redoublant.

Dans *Feu inextinguible*, les acteurs jouent comme ça parce que les personnages sont eux-mêmes désespérés. Ils recourent à la pure description de faits, comme si elle leur permettaient d'atteindre la situation dans laquelle ils se trouvent. L'acteur traverse la même crise que le personnage qu'il interprète : un drame du dire, du voir. Comme *Le Voleur de bicyclette* de De Sica (1947) ne pouvait que se faire le spectateur d'un monde en ruines et transformait le cinéma en acte de voyance, le jeu de l'acteur chez Farocki renvoie le cinéma à ses propres effets de présence. La voix claire et distanciée est ce qui rencontre le présent de la guerre lointaine, ce présent que le film tente de reconstituer. Pour nous qui ne sommes pas contemporains de cette guerre, pour les spectateurs de l'époque qui en vivaient essentiellement le relais médiatique, les faits ne nous disent rien, ou si peu. La ruine ne nous dit rien du monde si tant est qu'elle n'est pas renvoyée à notre propre ruine, à notre propre

117 *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard (1965).

effondrement. Le cohérence du jeu de l'acteur choisi ici par Farocki est qu'elle ne nous donne pas des faits à comprendre, mais des manières de les voir. Claire et distanciée, présente et lointaine, une telle voix est une voix de la guerre pour ceux qui la vivent à la maison.

On n'a jamais fait une situation avec des faits, tant qu'ils ne sont pas reliés à notre expérience vécue et à notre manière de la dire. Alors dans le film, on parle comme ça, comme on part du monde du travail pour comprendre le rapport à la guerre des citoyens restés au pays. On part de personnes qui s'interrogent et tentent de donner forme à une question qui les travaille. *Le jeu soutient le travail de la question, sa venue au sens*. À la fois les personnages tentent de la poser pour eux et ils sont une énigme pour nous. Nous comprenons leur effort, tout en nous interrogeant sur cette distance qu'ils mettent entre les faits et eux... Leur regard tout droit nous désarçonne : il s'adresse à nous en même temps qu'il se perd dans un lointain. Le regard de l'acteur est comme la question que le personnage se pose : franche et pourtant insaisissable. Que comprendre ici ? C'est qu'il ne suffit pas d'être honnête pour bien se poser la question de notre participation aux événements de l'histoire, il faut aussi comprendre comment notre regard s'y trouve pris et peut s'y accrocher singulièrement. En nous présentant de tels personnages, Farocki présente face à la caméra « l'enjeu du regard » dans la guerre du Vietnam. De l'image à l'événement historique il faut du temps, du temps pour voir. Ces contemporains de la guerre qui nous parlent face caméra dans *Feu inextinguible* offrent au regard des questions qui le concernent plus directement. Il y a deux regards : le leur, le nôtre. Le film ménage leur rencontre, afin de questionner simultanément comment nous pouvons nous trouver là, face à cet événement filmique, face à ce que *nous* voyons.

« Je suis chimiste... » nous dit-elle. Comment être dans une position de voyant nous relie-t-il à l'événement, elle, et nous ? C'est une question pour les personnages, mais aussi une question qui concerne notre position de spectateurs, car certes sont-ils plus directement impliqués dans la guerre du Vietnam que nous, mais leur séparation avec ce conflit est la même que la nôtre : guerre dans un pays lointain, guerre qui s'offre au regard sans que le regard ne sache réellement comment voir cette guerre, comment le fait de voir cette guerre fait que nous y soyons impliqués. C'est depuis le regard que ces questions peuvent se poser dans un film, comme dans cette guerre à la maison qui passait essentiellement par les images. C'est aussi grâce à cette distance-là du jeu que nous pouvons tenter de comprendre ce que les travailleurs disent, même s'ils sont clairement mis en scène comme des responsables au même titre que les images. En fait, Farocki ne les juge pas. Il les met en scène comme un problème. Par là, il cherche les raisons sociales pour lesquelles ils ne se sont pas sentis autrement que « spectateurs » face aux événements de la guerre et qu'ils ont été incapables d'en être les témoins. Avec la même distance il décompose les laboratoires, les tâches, l'élaboration du

napalm, avec la même distance il fait jouer les mondes et les voix des chimistes, des ingénieurs, des étudiants. Le panoramique répété plusieurs fois, ou l'air désespéré de cette femme sur le parking, racontent quelque chose de la démarche analytique de Farocki : elle passe non par une critique du propos, mais par une critique formelle. Ainsi, la mise à distance sert à œuvrer pour nous qui regardons cette histoire, afin que nous ne la jugions pas trop vite.

C'est là que Farocki réalise une écriture de l'histoire réellement passionnante, en ce point précis où le film refuse de juger les personnages en même temps qu'il refuse de nous les rendre sympathiques. Il y parvient parce que le film œuvre avec deux distances qui forment un tout problématique : la distance des acteurs qui jouent les travailleurs, leurs voix, leurs questions ; et la distance des spectateurs de l'époque qui, devant les images diffusées du Vietnam, ne se sont sentis que des observateurs. Par cette représentation distanciée, le cinéaste atteint peut-être une question insoluble : comment les regards sont-ils reliés à l'événement ? Comment les regards peuvent-ils, quand bien même ils le pourraient, refuser de voir, c'est-à-dire d'être témoins ? À noter que, dans *Feu inextinguible*, il n'en reste pas moins que c'est au spectateur qu'il incombe de « voir » ces personnages qui eux-mêmes n'ont pas su être témoins de la guerre. La mise en fiction des travailleurs est à ce titre la plus parlante : face à leur voix lointaine, leur jeu articulé, c'est à nous d'évaluer leur position et leur choix : « le mode d'existence de celui qui choisit »¹¹⁸. C'est ce jeu que nous nous proposons de continuer d'étudier plus en profondeur, pour le témoin.

118 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 230.

1.2.2. Voix incarnées : un travail économe pour entendre le témoin

La voix distanciée avec laquelle parlent les personnages chez Farocki est celle d'un jeu de l'acteur comme il y en a peu dans le cinéma. Sa visée est de ne pas juger les personnages qui parlent, afin d'évaluer plutôt ce qu'ils disent de ce qu'ils voient. Par ce jeu économe, Farocki met son spectateur face à des personnages « incarnés » par leur « voix », et non par une représentation classique qui « jouerait » des personnages et caractériserait immédiatement leur point de vue. Nous avons vu comment il servait à représenter les Américains de façon problématique afin de saisir dans leurs paroles comment ils ont refusé d'être témoins des images et de la guerre. Entre le voir et le dire, il y a donc un rapport saisissant que le cinéma de Farocki tente d'écrire. Ainsi, on ne sera pas étonnés que ce jeu de l'acteur lui serve à mettre en scène un autre témoin, le Vietnamien Thai Bihn Dan, qui a survécu à l'explosion de sa maison et à ses brûlures au napalm. Le jeu distancié servira à entendre son témoignage, à lui redonner une écoute à la hauteur de ce qu'il a traversé. Dans le film de Farocki, ce témoignage nous sera d'autant plus sensible que nous comprendrons qu'il figure aux côtés de ceux des Américains, montrant ainsi qu'il n'y a eu personne pour voir et entendre Thai Bihn Dan : pour être « témoin du témoin », selon une expression de Régine Waintrater.

Mais avant de décrire comment le jeu distancié participe d'une écriture de la voix à même de saisir le témoignage du survivant, sa parole, la façon dont il réclame une écoute, il nous faut étudier ses qualités. Or il existe peu de films de Farocki où l'on trouve des acteurs qui jouent. Nous avons donc réunis quelques exemples qui nous permettront d'exposer la manière dont le jeu distancié fait écouter les personnages sans les juger, afin de mieux comprendre ce qui se joue dans ce travail des voix, son « économie », sa « politique ».

Ainsi nous avons pensé rapprocher le cinéma de Farocki de celui des Straub, voisinage qui nous a semblé plus pertinent que de placer le jeu sous l'égide du théâtre de Brecht. D'une part parce que les formes vocales servent à la même chose chez les Straub et Farocki (c'est un « verbe incarné »¹¹⁹ pour écouter les personnages, et non les représenter ou les comprendre hâtivement) ; d'autre part parce que, étant brechtiens eux aussi, on inscrira néanmoins Farocki dans cette filiation, mais transposée au *cinéma*.

119 STRAUB Jean-Marie et HUILLET Danièle, *Écrits*, Independencia éditions, Paris, 2012, p. 43.

1.2.2.1. Voix et jeu de l'acteur, des Straub à Farocki : une nouvelle matière sensible

A – Rythme et silence

Le jeu de l'acteur chez Farocki allie souvent une diction très claire et articulée à un grand travail des rythmes et des pauses. C'est qu'un tel jeu ne va pas sans ses modulations internes, ses petits sursauts, qui soutiennent notre attention. Souvent, un ralentissement du texte ou un arrêt de la voix s'accompagnent d'un regard caméra où les deux se suspendent ensemble, dans une immense virgule de silence. Le silence entre les phrases chez Farocki n'est jamais signe d'autre chose que de lui-même : soit l'impossibilité de parler plus, de parler plus vite ; soit une pause dans la diction de l'acteur pour relancer l'écoute. Le silence est musical, pur rythme. Il existe aussi dans le montage, cet arrêt, ce silence. Il n'est pas qu'absence de commentaire ou de paroles, mais leur absence visible. Le silence surgit toujours chez Farocki soit par une vive interruption du son, soit parce que nous nous rendons compte tout à coup que nous nous trouvons dans une plage de silence, qui dure un peu. L'exemple le plus frappant de ces deux qualités de silence se trouve dans une même séquence : au début de *Vidéogrammes d'une révolution*, une femme nous parle. De droite à gauche, sa tête suit le mouvement de son chant : elle parle pour les morts à Timisoara. Mais ce qui témoigne surtout pour elle, c'est l'adresse pure de sa voix, qui monte dans le plan. Chaque cercle que décrit sa voix nous entraîne dans sa plainte, la *forme* de sa plainte. Sa voix aigüe et triste monte et descend dans l'image, son regard nous fixe. Lorsque le noir apparaît, et le silence avec, il y a le titre. Ce n'est que quelques secondes après le carton annonçant que nous allons voir *Vidéogrammes d'une révolution* que brusquement nous sommes éveillés de son chant : celui-ci se trouve dans un film, il sera peut-être honoré par lui. Il s'agira de parler pour les morts à Timisoara : comment faire ?

Le jeu du comédien dans son cinéma est empli de magnifiques silences. À la fois ils permettent d'enchaîner des boucles de paroles comme si elles étaient logiques (dans le sens), et comme pures formes (dans le sensible). C'est comme si le cinéma se concentrait tout à coup sur le texte comme matériau, un complexe de mots et de sens où ni l'un ni l'autre ne viennent avant, mais ensemble, dans une certaine lenteur, et dans une scansion qui secoue le sens, le fait advenir dans une brutalité : celle de sa matière brute de sons... Ce que nous venons de décrire, c'est le grand travail des Straub sur Pavese, Mallarmé, Kafka... Dans *De la nuée à la résistance*, par exemple, le texte y est cette matière que rencontrent les paysages filmés en panoramiques où ont eu lieu les événements que le texte narre. Le paysage se strate un peu plus au fur et à mesure que les panoramiques le parcourent et le strillent. De droite à gauche,

de gauche à droite, le plan écrit et réécrit l'histoire. Parce que chez les Straub « la mémoire est dans la terre », silencieuse, il faut lui donner forme, la sculpter, mais par l'image ou par le son ? « La voix s'élève, elle s'élève, elle s'élève et ce dont elle parle passe sous la terre nue, déserte, que l'image visuelle était en train de nous montrer, image visuelle qui n'avait aucun rapport direct avec l'image sonore »¹²⁰, disait Deleuze dans sa conférence à la Fémis. Le son doit rencontrer l'image pour parler de l'histoire qui est dans la terre. Le travail du texte et de la voix doit permettre une telle rencontre, créer des mouvements comme les panoramiques creusent les temps du paysage, et ses couches sédimentaires visibles et invisibles. À chaque fois que nous revoyons un panoramique dans *Sicilia*¹²¹, nous nous demandons « où sont les oranges du début ? » dans ce paysage, en même temps que nous nous demandons « si ce n'est pas là » qu'a eue lieu la disparition des paysans, leurs harengs fumés, leur misère. Rapport fantasmatique à l'image chez les Straub, mais qui provient d'un strict travail du texte. Un texte chez les Straub on ne peut pas le dire n'importe comment, sans quoi il ferait dire n'importe quoi à ses mots, aux images, à leurs morts respectifs. Le silence et l'invisible ne sont pas des hantises, mais des puissances qui travaillent la représentation pour la faire résister et veiller à ce qu'elle ne soit trop vite contenue, trop vite comprise.

On verra l'importance de ce travail pour le témoin. Dans ces deux cas (le silence du montage et cette mise en scène straubienne), la voix interroge la capacité du cinéma à montrer, à dire et écrire quelque chose de l'histoire qui soit à la hauteur de celui-ci.

B – Qu'il se mette à parler... le travail du texte chez Farocki et les Straub

Farocki a toujours admiré le travail des Straub. Il dit avoir réalisé son film *Entre deux guerres*¹²² uniquement pour attirer leur attention... Et puisqu'il a travaillé avec eux en tant que comédien, nous pencher sur le film qu'il a tourné avec eux peut certainement nous éclairer sur le travail de la voix dans son cinéma. Farocki joue Delamarche, que le héros de Kafka Karl Rossman rencontre dans *Amerika, rapports de classes*¹²³. Courte scène, dont il nous est donné de connaître le « travail du texte » parce que Farocki est parvenu à décrocher quelques financements pour faire un film sur le tournage. *Straub und Huillet bei der Arbeit*¹²⁴ est un film de Farocki très instructif sur l'importance du texte et du jeu de l'acteur dans leurs cinémas respectifs. Le film dans sa version courte de 26 minutes se concentre autour d'une scène dans laquelle Harun Farocki joue. Delamarche et Robinson rencontrent Karl Rossman en route

120 DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fou : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 301.

121 *Sicilia*, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1999).

122 *Entre deux guerres*, Harun Farocki (1978).

123 *Amerika, rapports de classes*, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1984).

124 Dans son titre intégral : *Straub und Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment « Amerika »*, Harun Farocki (1983).

pour l'Amérique ou tout juste arrivant, et espèrent bien profiter de sa jeune naïveté. Danièle Huillet dirige le travail accroupie sur le plancher de l'appartement et Jean-Marie Straub en fumant lentement un cigare. La répétition de la scène a lieu plusieurs fois : ils insistent pour que l'acteur déplace l'accent tonique sur telle syllabe, qu'il déploie tel ton... Alors que nous finissons par connaître cette scène par coeur, musicalement, les sous-titres disparaissent, l'allemand devient familier : il est surtout la langue de Kafka, une langue contre l'administration de l'arrivée des exilés, la difficulté de parler dans une langue étrangère, d'écrire... Cela nous l'avons compris et acceptons le manque soudain de traduction, parce que c'est ce jeu du langage – que le comédien « dit » au plus près du texte – qui rend la scène si intéressante, plastiquement. Le matériau voix ne fait qu'un avec le devenir sensible de ce qui est dit : le tragique de la situation de Karl Rossman, nous le comprenons alors que le film de Farocki n'a jusqu'alors montré qu'une seule scène du film des Straub : cela passera par la voix, ses silences, ses dires...

Straub und Huillet bei der Arbeit passe ensuite à la répétition d'une autre scène d'*Amerika*. On attend bien que le travail continue, notre attention est suspendue aux lèvres de l'acteur : qu'il se mette à parler, à travailler à parler, à jouer à parler, nous n'attendons que la musique de sa voix pour comprendre ce qu'il traverse de nouveau. Cette fois, un seul comédien lui répond, celui qui joue Robinson. Celui-ci, ivre, rencontre à nouveau Karl Rossman. La dernière fois qu'il l'a croisé, Robinson lui a volé quelque chose. Cette fois Herr Rossman lui viendra *pourtant* en aide et le comédien doit trouver comment amener ce « pourtant ». Emprunt d'un mépris pour cet homme, amusé par son état d'ivresse, il doit jouer ces deux tons dans une même phrase, s'assurer de ces deux tons pour que nous comprenions dans sa voix le rapport qu'il entretient avec Robinson. Seule la voix pourra nous le dire, car la psychologie du personnage ça n'existe pas dans un tel film : il y a uniquement des rapports de forces qui existent dans les manières de parler, entre les manières qu'ont les comédiens de dire leur texte.

Au fur et à mesure qu'ils répètent la scène, l'acteur n'y parvient pas. Jean-Marie Straub lui conseille de le faire plus « Lustiger », dit-il, pour le « Sie trinken aber ». Le « Mais vous buvez » doit être amusé, étonné et tragique. C'est une affirmation qui prend l'apparence d'une question : « vous buvez pourtant », dit ce « aber » à la fin de la phrase. Le mot ne juge pas, il dit une interprétation et la soumet à l'autre : je vois que vous buvez, j'en suis amusé, qu'en ferez-vous, vous aiderais-je ? On passe dans une même phrase, dans trois mots, par tous ces états. Pas besoin de le faire sentir et de tout dire. Il faut juste le dire ; le dire comme il faut. Le comédien n'y arrive toujours pas au terme de la troisième ou cinquième répétition de la scène, on ne sait plus trop... Y arrivera-t-il ? Comment n'y arrive-t-il pas, alors que nous entendons parfois une bonne version de ce qu'il dit, les bonnes intonations, les bons rythmes ? Mais il n'y

parvient pas à chaque fois... « C'est normal il peut pas y arriver il a les bras croisés ! », dit en français Danièle Huillet. Oui, le comédien, en dehors de nous, en dehors de sa voix, son timbre, a un corps. C'est son corps qu'il met aussi en jeu dans le texte, dans le corps de sa voix. Le film continue, et nous continuons le travail avec lui...

C – Pourquoi un jeu distancié ? : la question de l'empathie

Le cinéma des Straub et de Farocki mettent en jeu des corps, des voix : ce sont des matériaux à faire jouer, à travailler, à sculpter. Sculpter voulant dire : enlever la matière plutôt que bâtir. Il faut enlever l'intention pour atteindre au rythme qui la redonne, fait vibrer la voix et ses choix. Le jeu de l'acteur est distancié mais comme chantant, d'une autre manière que Godard ou Resnais où les personnages se mettent effectivement à chanter tout à coup dans le film. Chez Farocki comme chez les Straub, c'est le langage et sa diction au plus près du texte qui doit chanter, devenir récit. Le texte doit nous envelopper dans sa matière pour nous emmener à une conception sensible de la voix et de ses révolutions infimes.

Il faut reconnaître dans ce travail des voix une pensée du fragment. Chez Farocki, la voix est le fragment d'un monde sensible qui porte, dans l'usage qu'on en fait, des manières de construire le monde. Chez Farocki c'est d'une même voix qu'un comédien résiste *et* qu'il participe à l'ordre du monde. Cette voix commune est celle du jeu distancié que l'on connaît de ses films. Les acteurs jouent tous le même jeu, ce faux jeu... Il s'agit par cette même voix de critiquer les positions prises par les personnages non pas depuis la langue ou l'expressivité du comédien mais depuis la voix comme « contenu d'expression », qui tantôt épouse une certaine vision du monde, tantôt une autre. Farocki travaille en effet la langue d'une manière spécifique : le commun, ce n'est pas la langue ou le langage, mais le fait même que l'on parle. D'où cette voix, qui est la même pour tous, et si étrange à nos oreilles de spectateurs. Elle n'est pas une fiction qui nous rassemble autour d'elle, elle est la fiction qui nous disperse. Mais elle possède deux versants puisque la voix figure, chez Farocki, notre dispersion dans le langage *en même temps qu'il est lui-même le moyen de la combler*. Avec une telle voix, le cinéaste nous met tous à part égale « dans le langage ». Pourquoi revenir à cet en deçà ? Quelle expression permet-il ?

C'est que, dans le jeu de l'acteur tel que Farocki et les Straub le mettent en œuvre – des corps récitants, des acteurs distants – se joue la question de la représentation du personnage et de notre rapport à ce qu'il dit. Regardons comment il y a là une interrogation sur ce qu'une voix peut partager.

Il existe au cinéma des cris et des « je t'aime » passionnés qui sont beaucoup plus autoritaires pour l'auditeur ou le spectateur qu'un jeu de l'acteur « froid ». Quand un jeu de

l'acteur nous somme d'éprouver ce qu'il éprouve, son mime devient éprouvant : il s'épuise, se contorsionne, se tort, gémit, et nous restons assis, toujours au même endroit, sommés de le comprendre, d'éprouver de la sympathie pour son personnage. Emphatique même s'il l'exerce parfois avec beaucoup de délicatesse et de finesse, un tel jeu « tire sur la corde sensible »... Quand la voix « classique » de cinéma a disparu, comment se parler ? Ce n'est pas une question évidente. Si Farocki opte pour le jeu distancié, c'est qu'il veut montrer la parole et le film en train de se faire, comme des positions en train de s'écrire. La voix exprime une vision du monde, mais d'une manière très spécifique : elle est « contenue » dans le matériau voix. Elle n'est pas expressive comme un impératif ou un mot d'ordre, mais cherche une autre forme d'expression. La voix est pur matériau, qu'il y a à employer, à user. La plastique de la voix dans les fictions de Farocki est comme chez les Straub : l'ouverture à ses infimes écarts, l'ouverture à ce que traverse le personnage dans les modulations sensibles de sa voix... C'est difficile de parler de cela : qui n'a pas entendu un acteur chuchoter des mots doux... ou les dire mielleusement ? Ces modulations que nous voudrions décrire ne sont ni la hauteur de la voix ni le ton qui dit le texte, mais la voix devenue matière une fois qu'on a retiré de ses conditions d'expression « l'empathie ». À nous il revient alors de sentir si notre sympathie va plutôt avec telle manière de voir le monde ou telle autre. Non pas que nous soyons soit renvoyés aux mots et à leur sens : un tel travail ne « maintient » pas l'expression de la voix pour arriver encore plus vite au sens et à lui seul. Le sens est « compris » dans la matière, il n'advient pas d'elle bien qu'elle soit la condition de possibilité : nous parlons.

Chez Farocki, la distance du jeu sert à ne pas créer d'empathie ou d'antipathie hâtives pour celui qui parle, mais à apprécier le rapport que nous entretenons avec ce qu'il dit, pense, ce qu'il configure du monde. Ainsi la voix peut-elle épouser la position éthique d'un personnage tout en la rejetant. Dans *Entre deux guerres*¹²⁵, c'est le rêve qui montre ce travail. Au début du film, l'ingénieur vient se coucher dans la chambre qu'il partage avec un ami. « Ich hatte einen Traum » lui dit ce dernier, un matin ou un soir respectif lors de la relève pour le partage de la chambre à un lit unique, métallique. Dans ce sobre décor qui est celui de leur chambre, ils récitent leurs textes, d'une même voix. Dans le film, l'ingénieur aura un rêve lui aussi, inspiré de celui que son ami lui a raconté : réaliser et généraliser bêtement une technique dont il rêve les applications, le recyclage des énergies que sont la coke et le gaz ; son ami partira pourtant deux fois à bicyclette au travail, dans le monde transformé par l'ingénieur¹²⁶. Ils font partie du même monde, construisent des rêves pour lui, y vivent et s'y

125 *Entre deux guerres*, Harun Farocki (1978).

126 Ici on pourrait voir une continuité de Minnelli tel que Deleuze le décrivait : « La grande idée de Minnelli sur le rêve, c'est qu'il concerne avant tout ceux qui ne rêvent pas. Le rêve de ceux qui rêvent concerne ceux qui ne rêvent pas. Pourquoi cela les concerne-t-il ? Parce que dès qu'il y a rêve de l'autre, il y a danger. Le rêve des gens est toujours un rêve dévorant qui risque de nous engloutir. Que les autres rêvent, c'est très dangereux. Le rêve est une terrible volonté de puissance. Chacun de nous est plus ou moins victime du rêve des autres. (...) Méfiez-vous du rêve de l'autre, parce que si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes

expriment : ils disent leur texte de la même manière. À nous il revient d'apprécier la position éthique non que la voix exprime, mais qu'elle retient : pour que l'évaluation soit la nôtre, et non qu'elle provienne d'une caractérisation de l'ingénieur. Il en était de même pour la chimiste des laboratoires de Dow Chemical, lorsqu'elle tenter de se demander face à nous : « Mais notre entreprise fabrique aussi des insecticides qui protègent les cultures et augmentent le rendement aux États-Unis, cela est bon pour l'homme, alors que certains insecticides détruisent les cultures dans le tiers monde et lui font du tort ». Là aussi, le jeu de l'actrice était identique à celui des autres comédiens du film, parce qu'il faut bien comprendre qu'il n'exprime pas sa psychologie, mais montre son effort de réflexion. Ce jeu de l'acteur, Jean-Marie Straub lui a accolé la notion de « conscience-verbe incarné », se donnant avec elle l'exigence suivante :

« (...) avec l'élimination de la psychologie, fais de chacun des personnages un pur effort de réflexion morale et politique, bien que limité par leur extraction bourgeoise : chaque personnage n'est que conscience-verbe incarné (...) où le passé continue à vivre dans le présent, et où, comme chez le personnage de la grand-mère Johanna (...) la continuité est totale et la conscience absolue que le passé contenait en germe le nazisme. »¹²⁷

Straub voulait ainsi faire de *Non réconciliés* (1978) « une pure réflexion cinématographique, morale et politique (c'est tout un) sur l'Allemagne des cinquante dernières années, sous la forme d'oratorio documentaire »¹²⁸. Avec un tel jeu, où l'acteur ne représente pas son personnage mais le récite en quelque sorte, on voit l'effort des personnages à comprendre le monde et l'histoire. En même temps, ce qu'il nous donnent ainsi, c'est à entendre l'endroit depuis lequel ils s'expriment (chez Straub, l'extraction bourgeoise). Dans le film de Farocki, le jeu de l'acteur nous montre également comment des points de vue sont possibles à un moment donné de l'histoire, et ce qui les configure. La scène de *Feu inextinguible* a pour but de critiquer les points de vue depuis ce verbe incarné, de leurs contradictions internes (comme celles que vit cette chimiste) à leurs confrontations externes (la rencontre de son point de vue avec celui des étudiants de Harvard). L'élimination de la psychologie et du jeu classique les fait « jouer » pour en comprendre les positions respectives. S'ils étaient mimés ou exprimés, on ne pourrait que croire hâtivement à ces points de vue et se dire d'un personnage qu'il « est

foutus. »

DELEUZE G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fou : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 297.

127 STRAUB Jean-Marie et HUILLET Danièle, *Écrits*, Independencia éditions, Paris, 2012, p. 43-44.

128 *Ibidem*, p. 43.

comme cela ». Farocki leur offre une possibilité de parler, et ils nous disent leur incapacité à être témoins (*Feu inextinguible*), ou bien ils racontent leurs rêves (*Entre deux guerres*). En leur donnant une écoute, de la place, ils les entoure de danger, il met le corps et la voix de l'acteur en péril car ce qu'ils disent n'est rien d'autre que ce qu'ils disent, mais nous pouvons l'entendre : ils nous parlent. La langue pauvre, chez Farocki, prise du côté des « signes d'adresse et de retrait »¹²⁹ qu'elle peut cinématographiquement déployer, montre comment le cinéma chez lui n'est au fond que geste ou « médialité » pure, c'est-à-dire faisant confiance au fait de parler et non pas au sens tout seul. « Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel »¹³⁰. Faire du cinéma un geste par un tel traitement de la voix et du jeu de l'acteur, c'est faire du dire un faire, car « il n'y a pas de raison pour que le monde ne comprenne pas les mots »¹³¹.

C'est pourquoi l'acteur chez Farocki parle et nous montre qu'il parle : il nous dit que le sens n'existe pas tout fait. Il advient parce que nous parlons, simplement. Cette économie de la langue qui marque ainsi le jeu de l'acteur, les Straub eux-mêmes l'ont reprise à Brecht, parce qu'elle mettait *dans le corps de l'acteur et dans sa voix* ce que les mots étaient censés dire. Grâce à elle, on n'est pas obligés par le cri d'amour (comme précédemment), ni par le sens d'un mot ou d'un rêve, et ce parce qu'on a fait la soustraction du sens préexistant. Dans un questionnaire proposé par *Filmcritica*, Jean-Marie Straub cite une lettre de Brecht au Théâtre Ouvrier de New York à propos de sa pièce *La Mère* :

« Camarades, je vous vois,
lisant la petite pièce, dans l'embarras.
La langue économe
vous paraît pauvre. Ainsi comme en ce rapport
ne s'expriment, dites-vous, pas les gens. Je lus
votre adaptation. Ici vous insérez un "Bonne matinée"
là bas un "Hallo, mon petit". La grande scène
vous la remplirez d'ustensiles de ménage. Une odeur de chou
vient du foyer. L'audacieuse devient brave, l'historique quotidien.
Au lieu de l'admiration
vous recherchez la sympathie pour la mère qui perd son fils. »¹³²

129 MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007, p. 37.

130 AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », in *Moyens sans fin : notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 1995, p. 69.

131 AUSTIN John Langshaw cité par Éric Chauvier, *Fiction Familiale : approche anthropolinguistique d'une famille*, PUB, Bordeaux, 2003, p. 99.

132 STRAUB J.-M. et HUILLET D., *Écrits*, Independencia éditions, Paris, 2012, p. 81.

Jean-Marie Straub insiste sur ceci : la langue économe de Brecht n'inspire pas de sympathie pour ses personnages, mais des mystères, des questions, de l'admiration, qui passe par une certaine attention à ce que la mère dit, à ce que sa voix fait venir au sens comme problème vécu dans le corps et les situations. Au théâtre ou au cinéma, les personnages qui se trouvent pris dans une langue économe font usage de leurs voix et non d'habitudes de paroles comme un « Hallo, mon petit »... À la manière de Brecht et des Straub, le cinéma de Farocki met à distance nos manières de parler pour que le cinéma ne mime par l'usage courant que nous faisons de la langue, pour que la langue ne soit pas niée ou recouverte par un sens acquis d'avance, fut-il partagé par un grand nombre. Car ce sont des manières de parler qui nous obligent, au sentiment, à la reconnaissance... Deleuze nous dit qu'un usage majeur de la langue n'a de toute façon pas à voir avec le nombre (que nous serions à croire que le chou par exemple signifie la misère, ainsi que le sous-entend le fragment de la lettre de Brecht citée par Straub), mais avec la persistance – l'économie – grâce à laquelle il se donne comme référent principal, comme référent autour duquel se construisent des « étalons ». Mais la norme (de l'étalon or ou de l'étalon mâle, de la monnaie ou de l'homme normal) ne construit pas des manières de vivre : elle ne fait qu'en réitérer les formes puissantes, les formes vides comme les signes mondains chez Proust. Pourtant partout ces formes prospèrent. C'est pourquoi Farocki imprime au texte et à sa diction un autre traitement : dans la même langue, en allemand, en cinéma, il s'agit de faire un autre usage de la langue, qui en critique la force de domination, la forme de clôture, l'autorité de l'expression. Par une raréfaction de la langue, une économie qui y soustrait le sens direct, les signes peuvent devenir autre chose que ce qui était prévu. Si chacun sait déjà ce que l'odeur du chou veut dire ou ce qu'une pièce remplie d'ustensiles de ménage dessine comme foyer (et qui plus est, sait immédiatement ce que ces signes lui font éprouver) comment croire que nous puissions sentir, penser et expérimenter autre chose ensemble, dans la représentation, le langage, le cinéma ? D'ailleurs, au cinéma comme au théâtre, le problème n'est ni ce sentiment de sympathie en lui-même que l'on veut faire éprouver au spectateur, ni le fait que la mère, « audacieuse », « devienne brave et l'historique quotidien », leurs qualités n'étant pas moins en jeu que *le système de réduction qui est à l'œuvre lorsque l'on croit savoir ce qui fera que la représentation sera compréhensible ou sensible à celui qui la regarde*, en mettant en jeu des signes dont le sens est *déjà* convenu ! Voilà peut-être l'impartage réalisé, et il a un nom très actuel qui caractérise très bien son fonctionnement, c'est la communication. Il est important de saisir ici, pour le travail du cinéaste ou du metteur en scène, comment la langue et la réalité sont « traités » par une forme de représentation, et c'est ce que raconte très bien Brecht à ses camarades : comment ils font du théâtre une réduction, où des symboles correspondent à des pensées avec cette étonnante croyance que les mots communiquent un sens et surtout, qu'un sens est déjà admis par celui

qui le regarde (le quotidien touchera plus le spectateur que l'histoire parce qu'il sait de quoi le quotidien est fait, etc). Brecht, Farocki et Straub ont le courage d'appauvrir leur représentation certainement parce que, comme le disait si bien Benjamin, ils ne croient pas que la langue communique quoi que ce soit : « Que communique [une œuvre] ? » se demandait le philosophe allemand et avait cette réponse osée et si exigeante pour *La tâche du traducteur* et toute écriture : « Très peu à qui la comprend »¹³³. Comme entouré de démarches qui l'ont précédées, Farocki opte pour un cinéma conscient et exigeant de ses moyens, un cinéma de la voix. *La pauvreté de la voix contre le sens plein du signe* : dans cette même langue mais raréfiée, il s'agit non pas connecter les mots différemment au sens, mais qu'ils ne prennent pas un sens acquis d'avance. Parce qu'elle peine à le dire, c'est la voix qui en permet la révélation : on entend bien qu'elle essaie de connecter différemment la pensée à ce qui se joue. Et c'est là le sens nouveau de cette diction qui nous apparaît : ce que nous disons ouvre à autre chose que ce que l'on sait déjà, ouvre à l'inconnu, pour l'entendre. Le langage des comédiens de Farocki est un matériau sensible sculpté pour que nous puissions sentir une vie, des intensités et des pensées dans les inflexions, respirations du corps et de la voix de l'acteur.

1.2.2.2. Jouer le témoin Thai Binh Dan : entendre le témoignage du survivant

C'est un tel jeu qu'emploie *Feu inextinguible* pour représenter le témoin Thai Binh Dan. Le film s'ouvre sur son témoignage et c'est le cinéaste, qui se brûlait d'une cigarette dans cette scène d'introduction, qui lit face caméra la déposition, attirant ainsi l'attention sur les paroles qu'il prononce. Son jeu articulé est strictement le même que celui des comédiens qui jouent les Américains. Or il y a ici une différence : Farocki se heurte au fait de jouer ce témoin, de jouer *son drame du dire*.

A – La parole du survivant

Pour cela, le cinéaste opte pour une représentation particulièrement pauvre : un visage impassible et un jeu lointain, un face caméra et un récit articulé. On ressent une certaine économie dans le jeu, volontaire, qui nous donne à sentir combien la voix du témoin semble creusée d'une préalable non-écoute, ou d'une grande précaution pour raconter. Cette distance est la même que chez les Straub : un texte, on ne peut pas le dire n'importe comment, sinon on lui ferait dire n'importe quoi à ses victimes, à l'histoire qu'il raconte, à ses morts respectifs. C'est que Farocki a choisi une forme étonnante pour représenter le témoignage de Thai Binh Dan. Non seulement il est celui qui le joue, mais il ne fait *que le lire*. Il restreint et sa voix et son visage, donnant une forme de dignité au témoin pour créer une véritable écoute. Le

¹³³ BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 245.

caractère fictif de cette mise en scène a en effet un impact sur notre façon de recevoir le témoignage, en même temps qu'il dit quelque chose d'une éthique du cinéma à représenter le récit du témoin. Seuls quelques faits vus et décrits par celui-ci nous sont narrés : sa maison a brûlé, une bombe au napalm a explosé près de lui, et, la chaleur étant insoutenable, il a perdu connaissance. « Le napalm m'a brûlé au visage, aux bras et aux jambes. Après treize jours de coma je me suis réveillé sur un lit d'hôpital du FLN » finit-il par dire, et le témoignage est terminé. Farocki n'en dit pas plus, et néanmoins, nous nous rendons compte d'une chose : jouer ce témoin fait halluciner Thai Bihn Dan, son visage et ses membres cicatrisés de ses brûlures au napalm devant le tribunal. À Stockholm, son corps parle pour lui, et sa voix actualise les événements. Dans *Feu inextinguible*, par l'absence du corps réel du témoin ou d'acteur qui le mimerait, Farocki interpelle notre puissance d'imagination pour se saisir de ce qu'a traversé le témoin. Le film documentaire aurait certainement filmé le vrai témoin et son corps ; la fiction aurait certainement peaufiné la représentation pour rejouer la déposition devant le tribunal à la perfection. La force de la mise en scène de Farocki tient certainement au fait qu'il évite de faire les deux, c'est-à-dire que par deux fois il fait l'économie de ce qui pourrait le représenter pour atteindre d'autant mieux à sa parole de survivant. Car le témoin Thai Bihn Dan n'est pas seulement un *testis*, c'est-à-dire « un témoin qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès »¹³⁴ ; il est aussi un *superstes*, un survivant : celui qui a traversé une épreuve, « vécu quelque chose, traversé de bout en bout un événement et donc peut en témoigner »¹³⁵. Comme le dit Agamben de Primo Levi dans son livre sur le témoin et l'archive, « il est clair que Levi n'est pas un tiers : il est, de part en part, un rescapé (en italien, *superstite*) »¹³⁶. Harun Farocki tient compte des deux sens du mot, il saisit absolument que cet homme est allé témoigner devant le tribunal de Stockholm parce qu'il a quelque chose à dire en tant que rescapé. C'est le sens de ce face caméra-là, rejoué dans le film : il y a des épreuves singulières vécues par des hommes, et non uniquement des faits à établir en vue d'un jugement. N'est-ce pas pour le faire sentir que Farocki joue de ce jeu lointain et digne, tel un « je m'adresse à la communauté des hommes pour faire entendre ce qui m'est arrivé » ? Carlo Ginzburg en faisait de même lorsqu'il citait, à la fin de son texte *Unus testis*, le témoin Primo Levi :

« "Le besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres", a écrit Primo Levi, avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires." »

134 AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive (Homo Sacer III)*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003, p. 17.

135 *Idem.*

136 *Id.*

Comme l'a montré Benveniste, un des mots latin qui signifient « témoin » est *superstes* – le survivant. »¹³⁷

B – La fiction contre l'horreur

Si Farocki a toute la nécessité de jouer lui-même cette introduction, au début nous n'en savons rien : nous comprenons plus ou moins qu'il s'agit de lui lorsqu'il dit être Thai Bihn Dan, un Vietnamien qui porte plainte devant le tribunal de Stockholm pour les crimes de guerre commis envers lui et son village. Nous comprenons qu'il s'agit de Farocki car l'homme au costume trois pièces a tout d'un européen, et lorsqu'il prononce le prénom Thai Bihn Dan, l'homme nous regarde. Son regard nous dit alors : « Voyez, ce que je viens de dire n'est pas tout à fait exact, mais justement, depuis cette inexactitude, écoutez... » La fiction se joue de nous pour nous inviter à l'attention, à l'écoute, au regard. Et Farocki est certainement le comédien de ce témoin, c'est certainement lui finit-on par se dire – si tant est qu'on ne connaisse pas préalablement son visage – car les questions que cet homme nous adresse après sa déclaration seront les questions du film : Thai Bihn Dan a toute la nécessité de témoigner nous dit Farocki, mais sera-t-il entendu, sera-t-il compris ?

Son cinéma s'arrête encore une fois là, à l'endroit où nous ne pourrions plus suivre le témoin sans être frappé d'effroi ou d'empathie pour son récit. La blessure même que s'inflige Farocki avec la cigarette doit permettre de ne pas imaginer l'horreur sans moyens pour la recevoir ou la penser : le faux est une puissance d'imagination qui « montre sans montrer ». La profondeur superficielle d'une brûlure de cigarette traite en surface les faits racontés par Thai Bihn Dan, précisément pour ne pas les exagérer ou les rendre irregardables. Choisir ce degré de jeu, de *mise en jeu* de soi et de son corps de cinéaste pour représenter la parole du témoin, reconnaît la part unimaginable de chaque témoignage de victimes survivant à des événements de l'histoire. *Feu inextinguible* use de la fiction pour en comprendre toute la réelle tragédie : il faut s'arrêter à son préambule, s'arrêter, avant les faits, à son seul désir de parole, et poursuivre plus loin autrement. Dans la lignée des performances artistiques de ces années-là (*Shoot* de l'américain Chris Burden, par exemple, où l'artiste reçoit volontairement un coup de fusil dans la galerie d'art où « s'expose ») Farocki met en jeu son corps, le met à mal face caméra : c'est elle surtout qu'il faut mettre à mal pour qu'elle s'ajuste au témoin plutôt qu'elle ne l'emporte dans un territoire où nous ne pourrions le suivre, même dans notre imagination la plus horrible. La cigarette que Farocki écrase sur son bras dans le présent du tournage est un degré présent de la brûlure : 400 degrés, c'est tout ce que le cinéaste peut faire, mais il le fait maintenant. Le cinéma ne s'est pas remis de cette blessure qu'il ne peut même plus montrer...

137 GINZBURG Carlo, « Unus testis : l'extermination des Juifs et le principe de réalité », in *Un seul témoin*, Bayard, Paris, 2007, pp. 68-69.

Mais Farocki persiste, il se demande comment le cinéma peut la montrer quand même ? Il feint de dire que nous ne pouvons la voir, que nous ne la verrons pas, mais que cherche-t-il ainsi ? Que prétendait faire le cinéaste lorsqu'il nous disait :

« Si nous vous montrons une image de blessure au napalm,
vous fermerez les yeux.
D'abord, vous fermerez les yeux devant les images.
Puis vous fermerez les yeux sur leur souvenir.
Puis vous fermerez les yeux devant les faits.
Enfin, vous fermerez les yeux au contexte des faits. »

La conclusion des questions qu'il nous posait sur la possibilité de voir les effets du napalm et ses blessures était : « Enfin, vous fermerez les yeux au contexte des faits ». N'est-il pas possible de comprendre ce contexte sans voir ? se demande-t-on alors. Il y a peut être une manière de parvenir à cela, même sans voir l'horreur d'une brûlure au napalm, même sans avoir le témoin réel en face de nous, qui dise son texte jusqu'au bout...

Sous l'égide de la performance de Farocki, il ne s'agit plus pour lui de nous demander de voir, de nous dire que c'est trop tard pour voir, ou trop horrible. Il lui faut revenir un cran en-deçà, au niveau des effets possibles du cinéma, pour donner à voir autrement. Les raisons en sont simples. En effet, du « sommer de voir » au « *donner* à voir », de la *cigarette* au napalm, il y a la question des degrés de ce que nous pouvons voir en fonction de ce qui nous est adressé, dans quelle intensité, dans quel présent de l'image. La performance de Farocki et la blessure du cinéaste (réelle et morale) renvoient à l'incapacité des images de nous trouver spectateurs aujourd'hui : nos schèmes nous en détournent lorsque c'est trop horrible, disait Deleuze. Si la télévision n'a pas pensé l'impact des images tournées en caméra portée par les soldats américains, à qui l'on a demandé de tout filmer par vœu de transparence, la diffusion des images a surtout provoqué un refus de voir. Fut-ce une stratégie bien pensée, ou un revers de celle-ci ? Peu importe pour Farocki, lui qui a surtout le désir que voir soit un geste qui nous engage, et non une simple réaction – réaction à l'horreur. Ce qui est dès lors mis en jeu par le film est à la fois un savoir sur la guerre en même temps que la manière de la *montrer*, la manière de se rapporter à ce savoir pour le *partager*, pour le témoin qui ouvre le film.

C – Un seul témoin parmi les témoins

La question de montrer, de comment le faire, dépend donc d'un rapport de forces configuré par l'utilisation des images de guerre en 1969. Farocki en tant que cinéaste s'empare de cette question, non pour y répondre, mais pour lui donner forme dans un film où « montrer

sans montrer » trouve une proposition filmique à sa hauteur. Lorsqu'il lit et joue la déclaration du témoin, nous avons là clairement une construction fantasmatique du cinéaste (dû à un strict travail du texte, comme chez les Straub), construction qui nous dit : et si j'étais un témoin de la guerre du Vietnam, voudriez-vous m'entendre davantage ? Pourquoi n'entendons-nous pas les témoignages ? Parce qu'ils sont vrais ? Parce qu'ils nous horrifient ? Parce qu'ils nous renvoient à ce que des hommes ont faits, et que nous n'avons pas vu ? Ces questions deviennent d'autant plus intenses ici que Thai Binh Dan est le vrai témoin du film. Il articule grandement, il s'adresse parfois à la caméra, se tient très droit. Cette rigidité du jeu ne cherche pas d'empathie avec ce qu'il représente, mais se donne comme une « franchise » sur laquelle il nous faut parier. Il faut que nous fassions le pari qu'avec ce comédien, qui joue mal, nous comprendrons peut-être mieux.

Pourquoi la distance chez Farocki s'exerce-t-elle à montrer sans montrer ? D'abord parce que le cinéaste se demande perpétuellement *comment ?*, *comment montrer ?* Il s'agit d'éviter l'écueil, lorsqu'on représente un épisode de l'histoire ou un témoignage difficilement narrable et audible, de ne pas montrer pour cacher de nouveau, recouvrir, soit par excès de monstration, excès d'empathie, excès d'images, dans le nombre, dans l'horreur. Ce qui nous fait horreur souvent, c'est la totalité : un grand nombre de blessés... Marianne (dans *Pierrot le fou* encore) s'indignait justement de cela : « C'est drôle on dit 115 tués, mais on ne dit pas qui ils étaient, qui ils aimaient... » À la radio le journaliste compte, et rend anonyme la mort. Et ce chiffre anonyme, qui devient nombre, qui devient grand, c'est l'horreur sans image, une horreur abstraite, qui ne dit pas son nom, qui ne dit pas *comment* nous ignorons l'horreur... Farocki, en jouant franchement ce premier témoin de la guerre du Vietnam, lui prête son visage pour lui donner un nom : ainsi il contextualise l'horreur de cette guerre depuis les hommes qui en sont les victimes. Peu importe le visage, les victimes, derrière l'anonymat grouillant des guerres il y a des hommes... En ce sens, jouer le témoin implique de trouver d'autres manières de mettre en scène sa parole, ce qu'il dit de son vécu, ce qu'il a à raconter – pour faire en sorte de le rendre saisissable. Le jeu de l'acteur doit alors rendre l'événement du texte dans une pureté d'expression, pour que ce qui compte soit non seulement le « dit » mais la forme du dit, la nécessité du dire... Grâce à cette matière vocale, le donné sensible de la voix se modifie pour celui qui l'écoute, et le témoignage, ébranlé et néanmoins prononcé, devient « une puissance qui accède à la réalité à travers une impuissance du dire, et une impossibilité qui accède à l'existence grâce à une possibilité de parler »¹³⁸ que lui offre le cinéma, et le jeu de l'acteur en particulier.

138 AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003, p. 17.

Comme s'il réalisait pour le témoin cette critique de Debord : « Le spectacle cinématographique a ses règles qui permettent d'aboutir à des produits satisfaisants. Cependant, la réalité dont il faut partir, c'est l'insatisfaction »¹³⁹, chez Farocki, la distance du jeu modifie notre perception du cinéma et de l'effectivité de ses formes, de ses images et sons. C'est dire combien il est impossible pour Farocki de produire une forme classique qui est précisément celle qui rend les témoignages inaudibles. Et comme chez Debord, il faut alors ajouter au cinéma de Farocki cette voix si particulière qui fait ses films, cette voix pauvre, exagérée et simple en même temps. C'est toute une poétique de la voix. Et elle fait encore entendre une dernière chose, en jouant Thai Bihn Dan au début du film : « la réalité dont il faut partir », c'est que le témoin survivant n'a pas été entendu et vu, comme les images de la guerre du Vietnam. Il n'y a eu personne pour être témoin du témoin. On retrouve alors l'idée que le cinéma de Farocki, comme celui des Straub, fait jouer tous les personnages avec un « verbe incarné »¹⁴⁰ afin de comprendre leur rapport respectif à l'événement, aux images, à la guerre, pour « évaluer le mode d'existence »¹⁴¹ de celui qui parle et choisit. Les Américains de *Feu inextinguible* sont effectivement joués de la même manière que le témoin. Seulement, ce dernier est placé en exergue du film car c'est de lui (de son récit, sa parole, ses blessures) que les Américains restés au pays et les images des actualités n'ont su être témoins. En plaçant chacun au même niveau de jeu, Farocki rend ainsi encore plus sensible que montrer, chez lui, doit faire en sorte que le spectateur ne se détourne pas des images, ne se détourne pas du témoin. Thai Bihn Dan n'est pas oublié des médias ni de la justice : dans ce film, il est surtout mis en tension avec les hommes à qui il s'adresse en tant que survivant, avec son irrépressible besoin de parler. Il est un témoin oublié de ses pairs.

Comprendre pourquoi on ne veut plus l'entendre, tel est le travail de différenciation éthique qu'aura à faire le spectateur de lui-même à la vue de tous les personnages du film. Plutôt que de jouer le témoin au tribunal comme un tiers entre deux parties d'un procès, Farocki le met en tension avec ceux à qui il s'adresse potentiellement. Ainsi, lorsqu'il joue le survivant en lisant simplement son témoignage, Farocki signe ce manque d'écoute, de la même manière que l'historienne Annette Wieviorka relevait dans son travail autour du témoin comment celui qui « témoignait d'un monde englouti »¹⁴² faisait face à un mouvement de refus qui faisait qu'on se taisait¹⁴³, ainsi qu'elle le dit du retour des déportés. Même s'il y a eu le tribunal Russell à Stockholm, de fait la diction de l'acteur renvoie à cette possibilité-là, de vouloir témoigner et de n'être pas entendu. C'est en partie cette histoire que Farocki écrit, pour

139 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962).

140 STRAUB J.-M. et HUILLET D., *Écrits*, Independencia éditions, Paris, 2012, p. 43.

141 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 230.

142 WIEVIORKA Annette, « Témoigner d'un monde englouti » (chap. 1), *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1998 / 2013, pp. 17-79.

143 *Ibidem*, p. 99-100.

la questionner. Le choix de ce jeu d'acteur permet aussi de suspendre le spectateur à la voix de celui qui parle comme à un drame. Comme si le cinéma se confrontait aux formes de mémoire qu'il devait mettre en jeu singulièrement, tant pour ne pas « écorcher la mémoire des victimes »¹⁴⁴ que faire l'histoire « cinématographique, morale et politique (c'est tout un) »¹⁴⁵ des formes d'écoute et de réception de leurs paroles, de leurs images, grâce à la forme de ce que Straub appelait « oratorio documentaire »¹⁴⁶.

L'importance de la présence d'une altérité pour être témoin du témoin a été décrite par Régine Waintrater dans un article qu'elle a consacrée à Jean Améry et Robert Antelme. Contrairement au premier qui fut et est demeuré seul, elle décrit comment Mascolo fut ce témoin-là pour Antelme :

« Après le camp, l'autre n'a pas disparu ; en la personne de l'ami, Antelme trouve cet autre garant d'une altérité et d'une objectalisation que l'on pourrait craindre entamées par la persécution. Grâce à lui Antelme va pouvoir accomplir ses premiers pas de « vivant solidifié » : en l'écoutant parler sans relâche. Mascolo assume pour Antelme la fonction de témoin du témoin, fonction intermédiaire et provisoire, mais indispensable qui se produit dans la rencontre entre le "*corps propre*" d'Antelme et le *je de l'autre*. »¹⁴⁷

De la même manière que Waintrater décrit ici l'indispensable fonction d'un « témoin du témoin » pour le survivant qui narre son récit, Farocki, en jouant Thai Bihn Dan, rend compte de la nécessité filmique que se rencontrent « le témoin » et « le *je de l'autre* ». Et si la tragédie du témoin était la tragédie du cinéaste ? En effet, dans *Feu inextinguible*, il critique tout autant l'absence des Américains aux images et aux victimes, qu'il ne propose de se faire lui-même, cinéaste, « témoin du témoin ». Farocki l'écoute sans relâche, il met en scène son « corps propre » pour le jouer, il se pose comme le « je extérieur » qui a manqué : n'est-ce pas là une façon de signer ce besoin d'écoute par un de ses pairs ? En soutenant « impérieusement » ce « besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres" »¹⁴⁸ comme disait Primo Levi, son cinéma œuvre pour lui. Farocki relance ainsi non seulement le témoignage, mais l'appel

144 FAROCKI H., « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, n.p.

145 STRAUB J.-M. et HUILLET D., *op. cit.*, p. 43.

146 *Idem*.

147 WAINTRATER Régine, « Des Lumières à l'obscurité... : Robert Antelme et Jean Améry, deux itinéraires » in *Topique*, 2005/3 n°92, p. 95-110. DOI : 10.3917/top.092.0095, p. 103.

148 LEVI Primo cité par Carlo Ginzburg, « Unus testis : l'extermination des Juifs et le principe de réalité », in *Un seul témoin*, Bayard, Paris, 2007, p. 68.

du témoin – qu'il *fait sien*. Et il semblerait en effet que le film tout entier soit une écriture visant à ce que quelque chose comme un « témoin du témoin » existe enfin, grâce au cinéma.

1.2.3. La fiction pour saisir le témoignage de l'archive

« L'image survit au corps figuré.
Cela est toujours vrai aujourd'hui,
pour tous les films ».

Jean-Louis Comolli, *Images d'archives*¹⁴⁹

Parfois, il n'y a pas de survivants aux événements de l'histoire sinon une image : c'est elle « la rescapée, de part en part »¹⁵⁰, c'est elle *le témoin*. Dans ses films, Farocki reprend de telles archives afin d'en dégager la part testimoniale. De quoi témoigne une image ? Comment une archive peut-elle être le témoin ? Comment écrire son témoignage dans un film ? Ces archives sont sa tragédie à lui. Surtout, il leur rend hommage « de la seule façon possible : en les utilisant »¹⁵¹, en les « usant », ou autrement dit, en les mettant à l'épreuve de l'écran, de ses écritures, de ses *fictions*.

Nous observerons donc deux mises en scène de l'archive d'*Images du monde et inscription de la guerre* où Harun Farocki cherche à révéler le témoignage propre aux images :

- d'abord avec la photographie de la femme qui arrive au camp d'Auschwitz, que le cinéaste entourera d'un commentaire fictif pour porter à l'écran la dimension testimoniale du cliché qui l'éternise ;
- ensuite nous observerons, dans le prolongement du travail sur les voix des acteurs, comment Farocki propose dans *Images du monde et inscription de la guerre* l'exposition « mutuelle » de divers degrés ou niveaux de témoignage (oral, écrit, photographique, etc.) afin de critiquer la façon dont le témoin est maltraité par des procédures de vérification et d'écriture faisant une large place au *terstis* (le témoin comme preuve) tandis qu'ils en oublient toute la part de survivance, le *superstes* n'étant pas moins, ainsi que nous l'avons au long de cette partie, le « survivant » d'« une épreuve, qu'il a traversée de bout en bout »¹⁵².

Enfin, nous tenterons de synthétiser les pistes avancées dans ce chapitre sur le témoin.

149 COMOLLI Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, p. 34.

150 AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003, p. 17.

151 BENJAMIN W. cité par Rainer Röchlitz, « Histoire, Politique, Éthique » (chap. 3), *Le Désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Paris, 1992, p. 278.

152 AGAMBEN G., *op. cit.*, p. 17.

1.2.3.1. Une fiction pour le cliché de la femme photographiée par le SS

Tandis qu'il existe peu d'images réalisées dans les camps de concentration et d'extermination, nous apprenons dans *Images du monde* que les SS y ont fait des images, rassemblées dans *L'Album d'Auschwitz*. Parce que la mission des deux photographes chargés de le constituer n'est pas documentée mais qu'il reste en des images, Farocki en reprend quelques-unes, notamment celles qui sont faites lors du tri sur la rampe, à l'arrivée des trains. « Aussortierung », commence par montrer le film : une image qui documente, en plan large, une masse de gens à l'arrivée.

« Quand un train arrivait à Auschwitz », dit le commentaire, « avait lieu ce que les SS appelaient "la sélection", partageant parmi les arrivants ceux qui étaient aptes au travail et ceux qui n'étaient pas aptes au travail. Pour ceux qui n'étaient pas aptes, c'est-à-dire les enfants en dessous de 15 ans, les hommes de plus de 40 ans, tous les malades, et toutes les femmes avec des enfants, ils étaient tous envoyés immédiatement à la chambre à gaz. »

De ces images, Farocki en extirpe une. Il s'agit du portrait d'une femme qui arrive au camp d'Auschwitz, certainement une des images les plus commentées de ce film. Pour la raison qui nous intéresse justement : pour le commentaire fictif qui l'accompagne.

A – La fiction pour raconter la prise de vue

« Une femme est arrivée à Auschwitz » dit d'abord la voix sobrement.

« Le photographe a installé son appareil et quand cette femme passe devant lui, il déclenche – de la même manière qu'il lui jetterait un regard dans la rue parce qu'elle est belle.

La jeune femme s'entend à tourner son visage, juste assez pour capter ce regard photographique et effleurer des yeux l'homme qui la regarde. C'est ainsi que, sur un boulevard, ses yeux esquiveraient un monsieur attentif pour aller se poser sur une vitrine, et par ce regard furtif, elle cherche à se transposer dans un monde où il y a des boulevards, des messieurs, des vitrines, loin d'ici. »

Par sa banalité, cette fiction peut à première vue nous paraître osée. Cependant, à bien regarder l'archive qui est reprise ici par Farocki, il y a plusieurs raisons qui en justifie l'usage. Tout d'abord, cette image est certainement une des seules de *L'Album d'Auschwitz* qui, par le

regard tout droit, nous fasse signe vers cette condition de la photographie : il faut un sujet photographiant et un sujet photographié, précisément les éléments sur lesquels la voix insiste. « Il déclenche », dit la voix. « Quand cette femme passe devant lui, il déclenche, comme il lui jetterait un regard dans la rue parce qu'elle est belle » interprète-t-elle dans un premier temps. Puis vient la mise en fiction du regard de la femme : « C'est ainsi que, sur un boulevard, ses yeux esquiveraient un monsieur attentif pour aller se poser sur une vitrine. » La fiction met en relation le regard du photographe et de cette femme afin de tenter de saisir comment les sujets photographiés aussi bien que les photographes ont pu, dans le camp, vivre cette situation qui nécessite leur co-présence : celle de faire une image.

Il faut alors voir combien l'évocation des boulevards n'est en rien une « transposition » de la scène dans un ailleurs, ni même qu'elle ne renverrait, foncièrement, au désir de cette femme de s'aveugler sur le lieu où elle se trouve, ainsi que le laisserait croire à un moment le commentaire (lorsqu'il dit « elle cherche à se transposer dans un monde où il y a des boulevards, des messieurs, des vitrines, loin d'ici »). Selon nous, *Images du monde* sur-interprète littéralement le cliché uniquement pour faire émerger les conditions de la prise de vue. Bien que fictif, le commentaire est d'ailleurs largement descriptif, ce qui laisse entendre qu'il vise à créer « une situation » pour voir l'archive. En effet, s'agit-il vraiment dans cette séquence de dire que le SS et cette femme sont « comme » sur un boulevard ? Le spectateur lui-même ne croit pas à cette interprétation. Mieux, il se heurte à elle. Farocki « force » cette rencontre entre la narration de la fiction et l'image pour que, peu à peu, les informations que le commentaire distille, fictives, viennent nourrir sa lecture de l'image. Même si nous nous trouvons face à une photographie prise à Auschwitz, il s'agit bien d'une situation humaine de regard à laquelle nous avons affaire. Dans *Image du monde*, celle qui est racontée dans la fiction nous renvoie à celle qui a *également* lieu dans le cliché.

Le cliché prend déjà de l'ampleur. À partir de ce moment précis, nous comprenons que nous regardons une image faite par un SS où, effectivement, une femme se voit singularisée *tandis que derrière elle s'allonge une file de détenus où a lieu l'opération de la « sélection »*. C'est alors que le commentaire s'éloigne de la fiction des boulevards, pour annoncer :

« Le camp, dirigé par les SS, va la détruire. Et le photographe qui fixe, qui éternise sa beauté, fait partie de ces mêmes SS ».

En même temps que le photographe fixe le visage de cette femme, nous apprenons que celle-ci va mourir. Comment, dès lors, soutenir son regard photographié ? L'image, dernière trace, produite dans l'imminence de la mort, prend une valeur saisissante. Cette femme que Farocki transpose sur un boulevard, au visage très clair, très beau, est éternisée *et* mise à mort,

par un seul geste, commun : la prise de vue. « *Éterniser la beauté* » : la fiction formulait donc un accès à cette image ?



B – L'image survivante et la mort du sujet filmé

Roland Barthes est peut-être celui qui a le mieux saisi la dramaturgie de la photographie, de ses temporalités propres, de ses visages et de ses morts... Dans *La Chambre claire*, il parle de ce portrait qu'Alexandre Gardner fit de Lewis Payne : « La photographie est belle, et le garçon aussi »¹⁵³ dit l'écrivain, et ce qui le « *point* »¹⁵⁴ face à elle, ainsi qu'il l'explique, ne tient pas tant au fait que Lewis Payne attende dans sa cellule la mort par pendaison, en 1865. Cela provient de plus tard, « d'après » et « de maintenant » en fait, c'est-à-dire *maintenant que nous pouvons unir avec sa photographie ces deux temps* : « il est mort et il va mourir »¹⁵⁵. Selon Barthes, ces deux temps-là configurent la dramaturgie de la photographie¹⁵⁶. Avec la femme d'*Images du monde* nous comprenons également que la qualité testimoniale de l'image ne provient pas du sujet filmé ou photographié, de son existence réelle, mais de l'image et de sa capacité à attester en même temps de sa mort et de sa vie, lorsque nous pouvons dire d'elle, comme Barthes, « elle est morte et elle va mourir »¹⁵⁷.

153 BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, coll. Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris, 1980, p. 148.

154 *Ibidem*, p. 49.

155 *Ibid.*, p. 149.

156 Barthes dit : « c'est l'emphase déchirante du noème (« *ça-a-été* »), sa représentation pure. (...) je frémis (...) d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. » « Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » ajoute-t-il.

Ibid., pp. 148-149.

157 C'est ce que Sylvie Rollet, dans son commentaire de la séquence, appelle « le moment unique de la prise de vue au passé » et le « futur antérieur de sa mort programmée ». Elle dit que c'est la reprise qui les « met en contact », tandis que nous pensons que c'est l'image elle seule qui, lue plus tard, présente cette temporalité hétérogène au spectateur. Farocki ne fait qu'écrire un commentaire fictif pour la soutenir, écrivant un peu comme Barthes non seulement une légende : « Lewis Payne attend sa mort par pendaison », mais une fiction à même de rendre sensible ce drame : « la photo est belle, et le garçon aussi » ; le photographe le prend juste avant de mourir ; pour arriver ensuite à sa conclusion, partageant avec nous lecteur ce punctum qui le point : « il est mort et il va mourir ».

Ajoutons aussi une ultime précision, personnelle : c'est parce que la photographie constitue le plus court instant de prise de vue que la mort des sujets filmés y est si poignante. Dans *Respite*, pour le faire sentir, Farocki usera d'ailleurs d'un geste symptomatique pour rendre visible cette sensation comme étant *aussi*

Dans *Respite*, la femme n'est pas le témoin réel, « elle » est morte lorsque nous regardons son cliché. La survivante, c'est l'image, l'image de son regard, l'image de son désir de prendre à parti et d'esquiver celui qui le capture, l'image de son visage photographié par un SS. Tel est le témoin.

C'est pourquoi Farocki n'hésite pas à mettre en fiction cette archive, car c'est la prise de vue qui y est documentée plus que toute autre chose. Comolli, dans son entretien avec Sylvie Lindeperg, l'avait bien vu et tentait de partager avec l'historienne sa manière de lire les images dans l'après-coup. Il est remarquable que l'un et l'autre se penchent sur ce qui peut donner à l'image sa lisibilité pour le présent. Sylvie Lindeperg décrit pour sa part combien le cliché de la jeune femme sur le quai apparaît dans sa singularité au milieu des autres images de l'Album d'Auschwitz, et avance : « la force de l'image vient peut-être du rapport qui se joue entre le premier et le second plan de la photographie, qui la renvoie à deux temporalités différentes »¹⁵⁸. Le « elle est morte et elle va mourir » viendrait donc d'une lecture à nouveau barthienne de la photographie : de la rencontre entre le premier plan et le second¹⁵⁹. Or c'est surtout le cliché, moment unique de prise de vue, qui documente sa mort. Elle se tourne vers le photographe et son mouvement, en laissant une trace sur son visage, inscrit dans l'image l'unicité précise de la prise. C'est parce qu'il y a eu quelqu'un pour prendre cette image et que nous le voyons, qu'elle est si saisissante : d'où l'intelligence de la fiction dans le film pour remettre ce cliché dans la relation filmeur-filmés qui l'a produit, ainsi que le suggère Jean-Louis Comolli un peu plus tard dans leur entretien :

« Pour repérer les coordonnées d'un plan ou d'une photographie, il me semble qu'il faut non seulement prendre en compte ses conditions spatio-temporelles et politico-historiques, mais aussi ce qui se joue dans la relation filmeurs et filmés. Je dirais que si quelque chose est documenté, c'est ce rapport. Le document sur la relation entre photographe et photographiés devient extrêmement précieux. Ce sont des relations véritablement liées à un moment, à un instant précis, à un événement précis. »¹⁶⁰

contenue dans les images et archives mouvantes du cinéma : vous l'avez deviné, c'est d'un arrêt sur image qu'il s'agit.

ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 69.

BARTHES R., *op. cit.*, p. 148.

158 COMOLLI Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, p. 31.

159 Voir la première photographie commentée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, où il évoque que le « punctum » de l'image en question serait la rencontre entre les militaires du premier plan et l'arrière-plan où, de blanc vêtues, passent des religieuses.

BARTHES R., *op. cit.*, pp. 42-44.

160 COMOLLI J.-L., *op. cit.*, p. 33.

Si ce film enrichit notre perception par ce témoignage des camps, c'est qu'il l'inscrit dans une histoire des images, de leur utilisation dans la guerre, et ce en partant de l'image comme témoin possible. Il comprend également que ce possible-là demande à être dégagé, et la fiction y participe. Le commentaire de Farocki construit un « elle le regarde, il la photographie » qui soutire du contexte de prise de vue des éléments historiques (le SS, la femme juive, la sélection) en même temps que celui-ci est avant tout un contexte photographique tragique pour nous maintenant : « elle le regarde et elle va mourir ». Sans cette fiction que Farocki n'hésite pas à écrire dans son commentaire, et qui reprend la dramaturgie inhérente à cette photographie qui vient de la « prise de vue », nous ne comprendrions peut-être rien de cette image, pourquoi elle nous touche ainsi, pourquoi son histoire est nécessaire maintenant. L'image resterait lettre morte et ne pourrait témoigner. Cette scène, certainement une des plus belles et des plus « affrontées » à l'histoire de son cinéma parce qu'elle matérialise combien « l'image survit au corps figuré »¹⁶¹, intime au spectateur d'*Images du monde* de comprendre à quel point de telles images sont, aujourd'hui, *nos témoins*. Cependant, il ne faut pas s'y méprendre. Si Farocki veut que soit rendue aux images la capacité de témoigner – quitte à écrire une fiction pour les archives – c'est bien que l'image ne peut jamais prouver quelque chose dans son cinéma. Même après-coup, la lecture de l'archive ne vise pas la preuve, mais la lecture au plus près de ce qui a permis sa survie jusqu'à nous, comme image.

En étudiant une autre mise en scène du film, nous pouvons aborder plus en profondeur cette question du témoignage des images et d'un certain refus de la preuve. Nous nous sommes demandés pour quelles raisons Harun Farocki disposait côte à côte, dans *Images du monde*, autant de degrés de témoignage divers comme ils le faisaient pour les acteurs, leurs points de vues et leurs voix. Certainement il y avait un point commun entre les deux mises en scène : le refus de juger, ou un certain désir de prendre de la distance avec des points de vue qu'il faut justement mettre en scène comme tels, pour les lire, les analyser et les saisir.

1.2.3.2. Les différents niveaux de témoignage dans *Images du monde*

Dans *Images du monde*, le témoin est perpétuellement pris comme un tiers qui va servir à prouver une vérité. Que ce soit une image, un témoin oculaire, une mise en scène de cinéma de fiction, chaque fois l'usage premier du témoin est du côté de la preuve. Farocki les assemble, comme un tissu : il se propose de mettre en rapport différentes procédures employées dans l'histoire pour les questionner.

161 COMOLLI J.-L., *op. cit.*, p. 34.

Dans son film, il se penche tout d'abord sur le désir qui a poussé les agents de la CIA à attribuer des « noms » à des signes visibles sur l'image de reconnaissance aérienne prise en 1944 par les Alliés, cette image où le regard sur le camp est demeuré absent (1.1.). Pour le cinéaste, les images lues après-coup par ces deux agents *ne témoignent pas*, elles ne font qu'observer le même procédé de regard qu'avant. Bien qu'elles voient maintenant (exhibant un glorieux « on a identifié »), elles ne donnent toujours pas à comprendre, en 1977, comment cette image a *manqué de donner à voir* Auschwitz pendant la guerre. Comme le dit Farocki à propos de la technique dans *As you See*, il faudrait plutôt écrire une histoire des « routes non prises »¹⁶² et comprendre ce qui a exclu telle lecture et favorisé telle autre. Ainsi lui-même, plutôt que de « dire » ce qu'il y a sur l'image, s'efforce-t-il de montrer l'histoire du regard de l'image aérienne, en la renvoyant à une utilisation qui en fut faite. Ici, ce que nous avons vu dans l'archéologie du regard se décuple par le rapprochement au montage du regard des interpréteurs-photo avec d'autres façons de voir comme celle des agents de la CIA. Farocki montre leur façon de procéder, experte, de voir les vues aériennes et d'y nommer chaque détail, intensifiant alors ce qu'il avait déjà extirpé de la première mise en scène du cliché : en fait, ce ne sont pas les images mais ces manières de voir obtuses qui ont exclu de ces images toute possibilité de témoigner !

D'où la tension dans *Images du monde* entre les différents pôles historiques de vérité et de témoignage qui s'affrontent. De la première image prise par les avions de reconnaissance aux experts de la CIA qui entreprirent d'analyser les images, identifier et nommer les lieux trente-trois ans plus tard, en passant par la série télévisée *Holocaust* (1977) qui enclencha leur désir de mettre des noms sur ces images, nous pouvons en effet constater que les archives sont lues et relues, vues et interprétées chaque fois en fonction d'un désir de vérité, d'écriture de l'histoire : face aux procédures diverses mises en place pour les traiter, les images, chaque fois, témoignent différemment, et le vrai, constamment réécrit. Farocki ajoute un dernier pôle, qu'il narre dans son film et qui pose aux autres tout le problème de la vérité aujourd'hui comme autrefois : le témoignage des deux évadés d'Auschwitz Vrba et Wetzler qui parvinrent à gagner la Slovaquie, et à diffuser un rapport sur le camp. Chaque témoignage ne vaut pas pour lui-même. Ils sont plutôt observés encore une fois pour leur traitement. Dans leur exposition, Farocki ne préfère réellement aucune procédure à une autre. Pour Farocki, ce n'est qu'ensemble que ces différents niveaux d'appréhension de l'archive disent leur vérité mutuelle. Il les assemble afin de montrer que le désir de vérité de chacun est investi dans des pratiques, et qu'il peut demeurer vain si ces dernières se complaisent à leur seules techniques. Dans son film, il examine les différentes procédures de vérité à l'œuvre dans chaque méthode. Ce travail possède en outre une vocation critique pour notre propre regard, afin d'évaluer ces méthodes

162 *As you See*, Harun Farocki (1986).

et leurs éthiques dans la considération qu'elles donnent au témoin. Des preuves de l'analyste de l'image (interpréteurs-photos, experts) au récit oral d'un témoin oculaire, les chemins que nous prenons pour écrire l'histoire forment une constellation historique d'images, de choix, de récits. Tel est ce que Farocki nous rend perceptible dans un premier temps par leur rassemblement.

Mais son film va plus loin. En mettant en commun leurs diverses prétentions historiques (l'histoire que chacun veut écrire, comment il regarde les images, interroge les témoins, et comment il désire le vrai), *Images du monde* se propose de comprendre les témoins particuliers que sont les « restes », les « survivants », qu'ils soient des personnes ou des images. Ce sont pour eux qu'il s'agit d'être critique envers les procédures révélées par leur montage commun. On voit en effet dans le film de Farocki comment Vrba et Wetzler furent certainement une fois de trop interrogés lorsqu'ils témoignèrent (« il leur fallut sans relâche confirmer les détails lors de contre-interrogatoires » dit le commentaire). Parce que « le conseil juif voulait des preuves accablantes et incontestables, pour dénoncer au monde le crime difficilement crédible », ils furent aussi maltraités que les images de reconnaissance aérienne de l'époque : à Vrba et Wetzler il fut demandé de « répéter l'inimaginable pour le rendre imaginable » dit le commentaire du film. Et Farocki continue : *c'est la même chose qui fut trente ans plus tard demandée à une image*, lorsque les agents de la CIA se sont laissés allés à lire les traces dans la neige vues du ciel dans l'image de reconnaissance aérienne : ici l'analyste veut se figurer des éléments réels, et reconstituer par son expertise une sorte de présent de l'image pour rendre « imaginable » l'inimaginable. Or, il s'avère que les témoins d'*Images du monde*, personnes ou images, font toujours l'objet d'une poursuite qui doit « prouver » ou rendre imaginable plutôt que de partir de leur singularité respective. C'est comme si le film de Farocki nous permettait enfin de nous demander en histoire « Qui cherche la vérité ? Et qu'est-ce qu'il veut celui qui cherche la vérité ? »¹⁶³ À partir d'un travail d'agencement des différents témoignages, le cinéma de Farocki s'écrit en reprenant chacun des documents et en construisant un film qui considère la position de chacun, et surtout, la donne à lire.

Comme l'annonce le titre *Images du monde et inscription de la guerre*, c'est aussi le témoignage par l'image qui se trouve singulièrement interrogé. Le film porte en effet une attention particulière aux possibilités de son écriture cinématographique. Si Farocki critique à cette encontre la lecture des agents de la CIA et la représentation de la série *Holocaust*¹⁶⁴, son

163 DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, Quadriges, Paris, 1962 / 2007, p. 108.

164 Nous nous sommes contentés ici de dire que celle-ci était à l'origine de l'entreprise des agents de la CIA, qui s'essayèrent à nommer les lieux sur les images aériennes, afin de préciser comment ces deux sources travaillaient ensemble à critiquer le désir de ces agents, leur délectation à lire les traces dans la neige, leur expertise. Parce que c'est certainement le montage et des gestes qui lui sont spécifiques qui réalisent davantage cette critique, nous arrêtons ici le rapprochement aux « degrés » de témoignage, aux procédures et désirs de vérité engagés pour lire une image ou entendre un témoin. Aussi reviendrons-nous sur le sort

film *Images du monde* expose aussi bien aux yeux du spectateur une nouvelle forme d'écriture du témoignage des images, bien différente. Nous proposons un ultime exemple pour le comprendre.

Le cinéaste finit son film sur cette série de chiffres, un code qui servit aux détenus résistants à fomenter la destruction d'un four crématoire. Puis, il montre encore une fois une vue aérienne sur laquelle « on peut constater la destruction partielle du crématoire IV » ainsi que nous dit le commentaire, et, revenant une ultime fois sur la série de chiffres, dit d'elle : « Le désespoir, et le courage des héros, firent de ces chiffres – une image. » *Il faut les deux*, le document papier de ces chiffres écrits à l'encre et l'image prise de très haut, pour que soit rendu visible l'effort de déchiffrement du document en histoire. L'un est énigmatique et ne montre rien, l'autre est trop haute. Farocki propose leur lecture « commune », mais dans un sens très différent des agents de la CIA. Il s'agit pour lui de faire le chemin inverse, d'entendre le témoignage oral, de lire les documents écrits, et de considérer les images non pour ce qu'elles peuvent prouver mais pour leur niveau de témoignage distinct qui vient écrire, avec les autres niveaux, une histoire au plus près des documents. *Le cinéaste nous insuffle cette croyance que les images sont des témoins particuliers*, qui demandent des considérations formelles avant tout, un traitement d'image et non « de reconnaissance ». Par là, il apprend à toute procédure de vérité sa part éthique. Cette dernière image – qui n'en est pas une et qui clôture le film – n'existe que *dans la mise en rapport des deux hauteurs, des deux degrés de témoignage* : ce n'est qu'entre les chiffres et la vue aérienne que vient s'inscrire « le désespoir et le courage des héros », dans ce petit interstice. Avec lui Farocki entend donner aux images une puissance de témoignage nouvelle, sensible, aux plus près des victimes et des témoins, mêmes invisibles, même morts. Parce qu'il fait en sorte qu'on ne demande pas à une image de confirmer des faits, et s'entend lui-même à les révéler sensiblement, avec parcimonie, le cinéaste que nous étudions rejoint les écrivains qui « [résistent] à la honte, au présent »¹⁶⁵. Farocki a conscience d'une matérialité unique des images, en même temps qu'il écrit leur témoignage en ayant conscience de leurs interactions avec d'autres documents ; ainsi il prend part à des formes éthiques de récits, dont le témoin est chez lui la figure spéciale. Les procédures de vérités montrées à l'œuvre dans *Images du monde* révèlent cette chose essentielle que « ce que l'on fait subir à une image » détermine le fait que l'on fasse subir encore un tort aux victimes, parce qu'on ne considère pas le témoin, parce qu'on ne considère pas *la spécificité de chaque témoin*. Primo Levi disait ne parler que « de ce qu'il a vu » et rien d'autre, ne rapportant pas même des récits confiés au temps du camp par des internés proches de lui : ne témoigner que de ce que tu as vu et entendu, toi. Cette autorité qu'il s'impose

que Farocki leur réserve dans un chapitre ultérieur, 2.2. *La Mémoire à l'épreuve du montage*.

165 DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 105.

ressemble à l'exigence de Farocki de faire du témoin au cinéma *un témoignage filmique*, surtout lorsque les témoins ne sont pas les filmeurs ou les filmés, mais les images elles-mêmes...

1.2.3.3. Vers un art témoin

Le témoin est certainement une des grandes préoccupations du cinéma de Farocki. Dans ce chapitre, nous avons vu le travail qu'il accomplissait pour créer avec les images et les voix des mises en jeu de l'histoire purement cinématographiques. À chaque fois, il y avait un témoin : qu'il soit l'image photographiée (le cliché de la femme à Auschwitz, les différentes images d'*Images du monde*) ou joué par un comédien (Thai Bihn Dan joué par Farocki). Toujours, on comprenait la situation filmique d'où provenait ces images à valeur testimoniale, de sorte à ce que ce soit le cinéma et ses formes nous rendent d'eux-mêmes sensibles à l'histoire. Les gens se trouvaient pris dans une situation de cinéma qui nous informait sur leur situation historique : c'est cela que les films de Farocki racontent, ou inventent. La distanciation de son cinéma opère un réel décalage par rapport à une compréhension classique de l'histoire parce qu'elle donne toute la place aux images et paroles qui nous rapprochent du témoin. Les films de Farocki sont comme des rencontres, où plusieurs plans s'imbriquent, se comprennent, se différencient, se touchent, s'évaluent, mais où toujours, au bout, il y a les formes que le cinéma met en jeu pour se rencontrer.

Il en résulte une première forme de distance « ouverte », où le film doit d'abord faire comprendre que ses personnages traversent l'histoire à leur manière. Un peu comme chez les Straub, ceux qui parlent ne sont pas à prendre au pied de la lettre mais, par leurs corps, voix et textes, à prendre « depuis là où ils parlent ». Il est très rare de pouvoir entendre ce que chacun dit au niveau où il le demande, et Farocki paraît créer ce point cinématographique où les présences de l'histoire s'incarnent dans le cinéma – même si c'est, comme le disait Jean-Marie Straub, « depuis leur extraction bourgeoise » que les personnages parlent et qu'ils ne peuvent rien de plus. Farocki n'en donne pas moins à entendre et voir une situation historique en créant des moyens filmiques à même d'en redonner la complexité. C'est comme si chacun pouvait être témoin de l'histoire si tant est que sa parole trouve quelqu'un pour la recueillir. Surtout, il n'hésite pas à faire en sorte que des personnes qui a priori ne veulent rien savoir de l'histoire soient quand même rattachées à elle, par le simple fait qu'ils y ont part, qu'ils le veulent ou non. Nous l'avons vu dans *Feu inextinguible* quant aux chimistes de Dow Chemical, Farocki se garde bien de juger de la responsabilité de qui que ce soit. « Rattacher » quelqu'un à l'histoire, c'est créer un lien, et non une obligation (ob-ligatio signifiant relier par le dessus). Même si le jeu de l'acteur de *Feu inextinguible* possède quelque chose de plus

démonstratif que les autres films de Farocki dans sa manière « d'impliquer les gens dans l'histoire » malgré eux, notre étude montrait déjà que des personnages, au bout du compte et abstraction faite de ce qu'ils pensent et de ce que nous pensons d'eux (qu'ils sont irresponsables, réactifs, tristes), il restait sous nos yeux la seule complexité de leur parole, de leur chemin, un mystère qui n'est pas résolu. Primo Levi lui-même disait ne pouvoir se résoudre à répondre ce qui faisait que quelqu'un était « bon ou mauvais », et il en va de même pour Farocki lorsqu'il représente toute sorte de personnages sans répondre d'eux. Ils parlent et ce qu'il en pense n'est pas explicitement dit. La pensée est le résultat de la mise en rapport des différents points de vue, des différentes voix et regards, ou des différentes images et éthiques.

Farocki sait le rôle du cinéma dans la capture de nos paroles : un irrésistible déclencheur. Il est à l'écoute de ceux qu'ils représentent, parce que c'est la capacité du cinéma à témoigner qui dirige son geste et sa mise en scène. On part toujours du cinéma lui-même pour interroger le témoin, soit parce qu'il refuse de voir des images filmées (les Américains et celles de la guerre du Vietnam), soit parce que c'est un témoin survivant qui n'a pas été entendu. Farocki cherche, écrit, un cinéma qui tente de nous présenter ces témoins-là dans toute leur complexité avec le jeu de l'acteur. Partir du cinéma, c'est aussi ne pas hésiter à ce que la fiction joue un grand rôle dans la représentation cinématographique de ce que pourrait être un témoignage : parce qu'il faut une certaine distance pour voir comment le cinéma peut lui-même se faire le témoin de situation historique ainsi que nous l'avons vu dans la dernière sous-partie consacrée à la fiction et aux archives.

Sylvie Rollet a très bien décrit comment un certain cinéma a construit *Une éthique du regard* en transformant le témoignage historique classique en formes de cinéma capables de témoigner. Dans ce livre du même nom, elle rassemble quelques œuvres dont le caractère testimonial « tient essentiellement à la façon dont elle prennent le *spectateur à témoin*, la poétique filmique se faisant le médium de la transmission »¹⁶⁶. Farocki est l'un des cinéastes qu'elle choisit d'étudier, et elle se penche sur les gestes d'adresses très forts qu'il réalise dans ses films, notamment en renvoyant toujours l'image à un regard. Mais plutôt que d'écrire l'histoire pour le témoin potentiel que nous serions en tant que spectateur, il nous semble que Farocki va plus loin dans son travail de confrontation et écriture des regards. Ses films ne nous prennent pas uniquement à témoin : c'est le cinéma et sa reprise qui dégagent des images un témoignage. Comme semble d'ailleurs l'entendre Sylvie Rollet lorsqu'elle écrit que c'est « la poétique filmique » qui se fait « le médium de la transmission », n'est-ce pas le film tout entier qui, chez Harun Farocki, devient témoin ? Du « happening » de la cigarette, jeu engagé, à la lecture retenue et récitée de la déposition du témoin, le cinéma de Farocki « se fait

166 ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 15.

témoin ». Dans les reprises très distancées et jouées, nous avons vu que Farocki soutenait un témoignage déjà contenu en germe : la femme photographiée par le SS qui appelait déjà à cette fiction par son visage, les paroles des employés américains restés au foyer pendant la guerre du Vietnam, ou celles de Thai Bihn Dan et son désir d'être entendu... Chaque fois nous constatons cet irrésistible besoin de témoigner *face auquel le cinéma se trouve*, que ses images soient « réelles » ou non. Or, il s'avère que l'inverse est également vrai : *c'est surtout Farocki qui met le cinéma face aux témoins*, comme s'il les cherchait expressément, dans les images d'archive, dans les fictions qu'il rejoue. Pour lui, le témoignage n'est pas une preuve, mais le résultat d'une épreuve. Dans le cinéma de Farocki, l'épreuve de la parole façonne le témoignage, son éthique. Dire épreuve plutôt que preuve, c'est considérer la façon sensible dont le témoin parle de ce qu'il a vécu, ou la manière dont l'image photographique inscrit un visage aujourd'hui mort. Emprunte sensible d'un visible ou d'une parole, le témoignage est un fragment à considérer avec attention, parce qu'il a la fragilité du vivant, et les béances des survivances. Le cinéma de Farocki nous fait rencontrer l'histoire depuis ses traces sensibles dans les images, depuis des formes complètement inventées pour nous mettre face à l'histoire... Il met le témoin à l'épreuve de son cinéma¹⁶⁷.

Dire ou montrer : le cinéaste comme le témoin semblent se demander comment faire pour partager leur nécessité. Comme les comédiens de *Feu inextinguible* étaient toujours « coincés » dans un dilemme entre parler et agir, le témoin au cinéma fait question. Comment le mettre en scène ? Si le témoin est celui qui a vu quelque chose dont on ne peut plus *que* parler, quel texte dit-il ? Quelle image voit-on ? Le témoin peut être une personne vivante, un comédien, une image, mais doit-il parler ou être vu, et si tout ça à la fois, comment ? Dire ou montrer est une question que l'on retrouve toujours d'une manière complexe dans le cinéma lorsqu'un témoin est en jeu, de par sa position essentielle entre le voir et le parler (le témoin a vu *et* parle). Dans *Feu inextinguible*, le cinéaste ne montre pas le vrai témoin. Un acteur parle, articule : c'est Farocki qui rejoue la déposition au tribunal de Stockholm de Thai Bihn Dan. Faux visage et vraie déposition, le cinéma ne prétend pas à être un tribunal mais à investir pour son propre compte ce que cette déposition engage pour un témoin que l'on entend trop tard, que l'on a pas su entendre. Le témoin est *comme* devant un tribunal, il adresse une demande d'écoute, veut parler, dire, témoigner. Farocki le joue face caméra pour donner à cette adresse une ampleur cinématographique. Mais c'est le film tout entier qui, par la suite, devra honorer cette parole placée en exergue du film. Dans trois grands films de Farocki, le témoin est central : soit une image d'archive autour de laquelle le film s'organise (comme l'image de la femme photographiée par le SS et celle de reconnaissance aérienne sont les

167 Nous le verrons également pour le chapitre 2.2. *La Mémoire à l'épreuve du montage*, figure 5 : la reprise filmique et ses accros.

images centrales dans *Images du monde et inscription de la guerre*) ; soit une déposition adressée qui « réclame » le film à venir et le lance. Cette configuration concerne *Feu inextinguible* et *Vidéogrammes d'une révolution* ; les témoins lancent le film puis disparaissent, tels un centre invisible qui hantera le film... Placée au début du film, la femme roumaine interpelle le filmeur, et nous. Sa puissance est vocale, de regard aussi, et une seule fois une telle adresse se fera sous la forme de « rapport » entre filmeur et filmés. Elle est le seul témoin parce qu'elle seule est dans le partage, un rapport de rencontre. Nous avons déjà évoqué ce travail de la voix, de ce qu'il implique sensiblement, combien il nous faire tendre vers elle, l'entendre plus que tout autre, différemment en tout cas, et nous verrons plus tard comment cette femme fait partie des témoins que Farocki met en jeu dans l'histoire surtout depuis leur visage¹⁶⁸.

Autre visage justement : celui de la femme photographiée par le SS. Son regard nous adresse quelque chose dans l'image. L'image témoigne de son existence, de son arrivée au camp, de sa mort. L'image laisse encore percevoir son regard, qu'elle offre au photographe en même temps qu'elle s'en détourne. Le film se demande à partir d'elle comment les images sont des témoins uniques, à même de nous documenter encore sur le fait que, derrière les images et les appareils photos, il y a des hommes. Farocki parvient à écrire la dimension historique et testimoniale de ce cliché dans une image de cinéma. C'est un moment extraordinaire que la mise en scène fictive de cette photographie, qui crée des personnages humains dans les camps alors que le camp n'a cessé d'être décrit, par les témoins ou par des analystes, comme le lieu inhumain par excellence. Cette image est un nœud, dont la situation de prise de vue est le témoin. Parce qu'elle s'est détournée pour le regarder, et qu'il l'a prise en photo, Farocki raconte l'histoire de cette photographie afin de donner un témoignage des camps par l'image une portée nouvelle. Nous avons vu que Farocki le raconte depuis une fiction dont il entoure cette image, qui inscrit cette dernière dans une banalité de nos faits et gestes. Cette situation que la fiction rend à sa banalité (« un homme photographie une belle femme ») semble « ne pas » pouvoir exister dans le camp, et pourtant, c'est cette même banalité de la situation de la prise de vue qui renvoie à l'horrible « banalité du mal » sur laquelle, à la suite d'Hannah Arendt, le cinéaste semble vouloir s'interroger. Il faut alors voir ce visage, mais le voir comme « mis en scène », geste que le cinéma peut raconter singulièrement. La voix raconte d'où provient l'image en reconstruisant le contexte de prise de vue, mais ensuite elle se décolle de l'image pour porter plus loin le témoignage de l'archive photographique : digression de la voix par la fiction sous l'image, le témoin prend toute son ampleur dans son étendue fictive. Car le témoin ce n'est pas cette femme, mais cette image. C'est l'image qui témoigne, en un bref

168 Voir le chapitre suivant : 1.3. *Visages, Histoire(s), Cinéma*, figure 3 : *re-prendre des visages et des films pour une histoire solidaire des sans-noms*.

cliché, de ce qu'elle a vécu et de sa mort, parce que Farocki en a raconté la prise, et a fait du cliché une situation de regard à la fois courante et très cinématographique.

Si le témoin est une image de cinéma, ou une photographie comme ici, on comprendra mieux que le témoin lui-même contienne en soi cette possibilité de fiction, comme Levi après *Si c'est un homme* deviendra de plus en plus « écrivain » et ce non pas parce qu'il écrit des faux souvenirs, des faux témoignages, mais qu'il se sert de la puissance du roman, du récit, pour donner forme à son témoignage, l'écrire, le penser, et le diffuser. Celui de Farocki se déploie avec la possibilité de la fiction que le cinéma comporte de façon inhérente, de la même manière que pour la photographie de cette femme la fiction semblait avoir déjà commencé avec la prise de vue (celle que Farocki raconte : « il la photographie, elle lui offre son regard »). Si cette scène a beaucoup choqué, ceux qui l'ont commentée n'y ont vu qu'une interprétation, une histoire racontée par Farocki farfelue, impensable, irrespectueuse, et se sont donc permis de la refuser. Or, le possible de cette fiction, c'est la capacité de l'image à elle-même fictionner, d'où provient sa capacité même à témoigner !

Le cinéma « devient » témoin chez Farocki, à condition que l'on soit capable de chercher ce qui fait signe dans l'événement cinématographique vers l'événement historique. Il s'agit de débayer « ce reste » qui est « *le témoin* »¹⁶⁹, pour écrire le témoignage en tenant compte de sa condition de survivant, qui est parfois la survivance d'une image. Dans ce travail, Farocki cherche une politique de l'image et un travail de la mémoire qui fait partie de ce monde où « on écorche une seconde fois les victimes »¹⁷⁰ avec une représentation filmique ou photographique. C'est pourquoi il s'efforce lui-même de ne pas trop lui donner d'images, ne pas « montrer » au risque d'écorcher les victimes, mais figurer le témoignage pour le rendre pensable.

Partir de là pour comprendre ces images et l'événement historique qu'elle contiennent, c'est faire venir à la surface de l'écran une sensibilité à ce que c'est que de faire un film. Le film de Farocki est une histoire de film. Une histoire de film, quelles formes ça prend ? Le travail de Farocki cherche à comprendre où image et événement coïncident et se distinguent. Par là, l'histoire prend chez lui la forme d'une histoire cinématographique où le film interroge les événements tels qu'ils furent filmés, pour voir comment ils nous touchent encore. Qu'est-ce que fut vraiment cette « prise » de vue dans le passé ? Que peut le cinéma pour le témoin aujourd'hui ? se demande souvent Farocki. Et il cherche une réponse dans les moyens dont il dispose. C'est ainsi que nous apprenons, expérimentons, sentons avec son cinéma. Parce qu'il

169 AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003, p. 146 : « *Le témoin est ce reste.* »

170 FAROCKI H., « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Joanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, n.p.

n'a pas voulu « apprendre quelque chose aux hommes »¹⁷¹ mais qu'il écrit pour les spectateurs de cinéma que nous sommes. Il dit ainsi cette place fragile qu'un document prend dans nos mémoires, surtout lorsqu'il s'agit d'images. C'est pourquoi il s'intéresse aux « fictions du témoin », observées ici dans ce chapitre pour comprendre le besoin du cinéaste de bouleverser cette image si bien connu du témoin, et lui donner des formes nouvelles.

Le jeu de l'acteur et les puissances de la fiction ne sont qu'une partie infime de la puissance de création que le cinéma de Farocki investit pour faire honneur au témoin. Le chapitre qui suit concerne encore le témoin, mais autour de la notion de « sujet » qui vit l'histoire, la raconte ou la regarde. Et c'est d'autant plus compliqué que l'acteur disparaît, la fiction aussi, laissant place à l'archive elle-même, à la présence vivante de visages sur l'image. La fiction qui était ici un moyen d'accès à l'histoire n'aura plus cours de la même manière : c'est le cinéma lui-même qui sera la fiction du monde, et qui considèrera les témoins de l'histoire comme des sujets qui nous parlent encore, et nous regardent.

« Le cinéma » : il sera d'ailleurs davantage question de son histoire, et de l'historicité de ses images, de leur fiction (« sur l'archive, quelqu'un me regarde ! »). Nous avons commencé à voir ici, avec la femme photographiée à Auschwitz, que l'autre manière de mettre le témoin en jeu pour Farocki, c'est à travers sa présence dans l'image d'archive. Et l'archive témoigne d'une manière extrêmement fragile. Comme la voix de l'acteur peine à dire ce qu'il a à dire, elle a son propre bégaiement, ses propres béances. Farocki considère qu'elle peut être reprise comme telle, soit en montrant sa plasticité, soit en interrogeant les maigres traces qu'elle contient. Ses films ne cachent pas que le cinéma peine à écrire avec ces fragilités ; bien au contraire, ils font « avec », ils en font des puissances.

Aussi, ce chapitre confirme une stratégie de l'auteur pour reprendre les images. Harun Farocki, dans ses films, informe le contexte de production des images (historique, médiatique, politique, éthique) en partant constamment des images elles-mêmes. C'est le propre de sa démarche d'historien des images. La distance prise par rapport à l'histoire est celle du cinéma lui-même, simplement. À la fois, il faut croire que le cinéaste a une meilleure appréhension du « document » qu'est une image, puisqu'il est sensible aux gestes de son métier – jusqu'à comprendre ce qu'ils impliquent peut-être mieux qu'un historien (ce que c'est que « filmer », faire un plan, lire des indices de mise en scène dans une image existante, etc.). À la fois, la richesse d'une telle compréhension de l'archive intéresse l'historien du côté de la méthode : il enrichit l'archive d'une compréhension cinématographique de l'histoire. Mais son innovation consiste surtout pour les archives elles-mêmes, pour les traces d'images passées, tant chez

171 *Idem.*

Farocki le film semble tout entier devenir-témoin pour être à la hauteur de l'existence et l'exigence cinématographiques et historiques des images reprises.

Farocki « cherche » le témoin, « où » il se trouve, celui qui est le survivant de part en part, ce « reste » qui demande de la mise en scène, de l'écriture. Ses films à lui sont motivés par un engagement politique « du côté des victimes ». Cependant, ainsi que nous l'avons vu avec la mise en rapport des différents niveaux de témoignages et leur désirs de vérité, il est certain que, dans l'histoire qu'il écrit, le témoin n'est pas une figure simple. Souvent, c'est le spectateur lui-même le témoin : celui qui n'a pas voulu ou n'a pu se faire « témoin du témoin ». Parfois c'est une image de cinéma ou une façon de représenter l'histoire qui ont empêché son écoute, et Farocki les expose clairement dans ses films pour les comprendre et les critiquer. Nous découvrons ici que l'écriture de ses films se concentrent sur les raisons « de n'avoir pas été entendu ou vu ». Elles sont nombreuses et trouvent chez lui une « mise en forme » grâce aux reprises distanciées que nous venons de décrire tout au long de ce chapitre. Chaque fois, ses reprises sont belles et bien effectuées pour le témoin, mais le cinéma est surtout l'écriture d'une distance nécessaire pour étudier la place que le témoin a occupée et qu'il peut prendre dans nos récits, dans nos films.

Quant à l'expérience que rend possible le jeu de l'acteur distancié dont il use pour représenter les témoins, nous pouvons constater que la reprise du témoignage par un jeu lointain et vocal sert toujours aussi bien à son spectateur qu'au témoin lui-même. Chaque fois c'est de son destin que nous nous sentons solidaires en tant que spectateurs et auditeurs. Pourtant, il est montré dans différents contextes (absent d'une télévision, absent des voix des travailleurs), joué de façons différentes (une fiction sous une image pour le visage de la femme, un jeu-performance face caméra pour Thai Bihn Dan). Il n'y a pas de constantes, mais principalement des problèmes, chaque fois singuliers. Il s'avère que la reprise distanciée ne choisit pas les « bons » témoins ou ne se contente pas de leur donner la parole : elle cherche surtout des moyens cinématographiques capables de mettre le témoin « en jeu » (une voix, une fiction, un commentaire, un corps qui se tient debout face à nous, un visage qui nous regarde) pour le représenter sans acquis (d'opinion, de solidarité, d'empathie) et faire du cinéma le lieu de son exposition à la fois périlleuse et solidaire, par laquelle il s'agit de voir et entendre le témoin.

« Le témoin ». Comme si on ne pouvait que dire « le témoin » au singulier, sans quoi nous briserions tous les récits faits par les témoins. Le survivant, comme Primo Levi, ne dispose que de sa voix pour dire. Il ne peut parler que pour lui-même, ce qui fait de son récit quelque chose d'essentiellement lacunaire. Pourtant, souvent, on lui demande de tout dire, de

dire la vérité des camps. C'est ce qu'on attend de lui. « Tout », « vérité » et « témoin » sont des amalgames que l'on doit au temps du procès. Levi s'est battu contre cela, et il a même cherché plutôt à savoir comment il pouvait, lui, parler pour d'autres, qui n'avaient pas survécus. Comme cet enfant Hurbinek, dont il écrit quelques paroles, les seules qu'il prononçait et que personne au camp ne comprenait : « *M-a-s-s-k-l-o, m-a-t-i-s-k-l-o* », « il témoigne à travers mes paroles »¹⁷² écrivait Levi. Dans les années 1980, alors qu'il a déjà beaucoup écrit, des chercheurs italiens ont rassemblé des témoignages de déportés piémontais, dont Levi fait partie. La recension et le nouveau terrain d'enquête qui se dessinait avec ces témoignages offraient aussi à certains italiens, notamment à des femmes déportées à Ravensbrück, la possibilité de parler pour la première fois de ce qu'ils avaient vécu. Peut-être ont-ils parlé parce qu'une occasion se présentait. Primo Levi lui, se trouve parmi eux, il est un témoin parmi d'autres. Au milieu des paroles de ces Italiens, il s'en tient à répéter son propre témoignage, comme il l'a toujours fait. Et nous qui connaissons son nom faisons un grand effort d'abstraction pour ne pas rendre « anonyme » le témoignage de Levi, mais lui donner toute sa place, lui laisser sa singularité car c'est un trait incontestable du témoin. Le témoin est en effet toujours singulier, sans quoi une part de lui serait niée. Si Farocki niait que les archives qu'il reprend sont des images et des mises en scènes qui ont, elles, survécues (alors que les personnes photographiées non), son film ne pourrait se faire témoin des visages filmés qu'au prix d'écraser la forme de la mémoire, c'est-à-dire au prix de réduire leurs images à une utilisation par le discours. Le témoin ou les victimes sont toujours quelqu'un : lorsqu'on entend aujourd'hui leur récit, n'est-ce pas le fait que dans chaque témoignage quelqu'un parle qui le rend touchant ? Peu importe de savoir qui ils sont : un témoignage n'a pas besoin d'individu pour se singulariser, mais d'émaner d'une personne. Quelqu'un parle. Parfois nous restons assis au cinéma devant un mauvais film parce que quelqu'un l'a fait. Non pas un auteur, mais une personne, et qu'il y a le film, le résultat de son travail. « Quelqu'un passe du temps à faire quelque chose » : c'est très vague, et pourtant le film de cinéma comme le témoin n'ont pas besoin de plus pour s'adresser à nous, depuis cette singularité pré-individuelle sans laquelle nous n'irions jamais voir le film d'un inconnu, ou ne pourrions entendre le témoignage d'un survivant. « Quelqu'un » – en cherchant ce quelconque-là, nous voudrions nous déprendre de cette torpeur agitée qui nous a si souvent tenus, sans trop savoir comment, devant les pages écrites d'un témoignage des camps. Qu'est-ce qui fait que, dans les films de Farocki et dans les romans de Levi par exemple, le « quelqu'un » du témoin et du cinéma est ce qui donne une forme partageable au récit, au témoignage, plutôt qu'ils ne nous saisissent que par stupeur ? Et aussi, quelles sont les formes de cinéma qui font passer le témoignage de l'individuel – trop seulement personnel – à l'impersonnel et au commun ? Ne

172 LEVI Primo cité par Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 40-42.

faut-il pas que ce soient justement des formes « singulières » qui produisent ce « quelqu'un » qui pourra se raconter, pour nous ?

C'est dans cette perspective que nous désirerions continuer à explorer le travail de mise en scène des archives du cinéma de Farocki, du côté des « sujets » filmés et d'une manière d'adresser leur histoire. Dans ses films, de nombreux visages filmés ou photographiés s'adressent à nous. Souvent, nous ne connaissons d'eux que leurs images... Ils nous sont inconnus, et nous regardent. Qu'est-ce qui « fait » le témoin ? Cette question que semble se poser Farocki en permanence ne nous incite-t-elle pas déjà à comprendre comment le cinéaste fait du témoin, dans ses films, un centre invisible – un centre jusqu'alors non perçu et auquel son cinéma rend toute son ampleur historique et politique ? De cette femme regardée par le SS nous avons appris, par exemple, que le témoin n'a pas réellement de visage : il est une image de cinéma. Cette décision du cinéaste sera capitale dans la façon qu'il a de *faire* du cinéma un témoin. Parce que cela implique de comprendre l'archive de manière nouvelle. Dans ses films, la fragilité conjointe de l'image d'archive et du témoin est soutenue par des formes de cinéma qui peuvent écrire avec elle un témoignage d'une teneur trouble. Tremblants et fragiles, manquant presque d'exister et pourtant survivants, le témoin et l'archive ne sont-ils pas faits tous deux de cette teneur qui est « essentiellement » le témoignage ? Ces questions, nous les développerons dans cette thèse. Elles concerneront le travail effectué par Farocki pour reprendre les archives comme des témoins singuliers, cinématographiques. Parce que c'est plus généralement une question d'écriture de l'histoire qui se joue dans la reprise des archives (bien qu'elle se trouvera aussi fortement liée à la mémoire et au témoin) nous reviendrons sur celle-ci dans la partie consacrée au montage, où le travail de Farocki croisera d'ailleurs des méthodes d'historiens de métier, partageant parfois leurs soucis épistémologiques.

Mais avant d'en arriver là, notre prochain chapitre se propose de continuer ce travail entrepris autour du témoin avec un autre trait singulier du cinéma de Farocki : la mise en scène des visages quelconques de l'histoire. Ils n'ont pas de nom. Ils sont un visage sur une image. C'est cela leur histoire ; c'est celle qu'il va écrire, pour nous.

1.3. VISAGES, HISTOIRE(S) ET CINÉMA

FIGURE 3 : REPRENDRE DES VISAGES ET DES FILMS POUR UNE HISTOIRE SOLIDAIRE DES SANS-NOMS

Ce n'est plus une fiction. À l'écran nous voyons des personnes réelles, filmées à un moment de leur histoire. Farocki s'intéresse aux traits de leur visages, à leurs expressions, car ces visages en plus d'être réels, ont rencontré l'Histoire. Pour nous, ils sont politiques. Que des visages soient politiques, qu'est-ce que cela veut dire ? Pourquoi présenter des visages est un geste politique qui concerne le cinéma aussi bien que l'histoire ? Tout d'abord, cela évoque l'anonymat des filmés dont Farocki affectionne l'image. On ne sait qui ils sont, mais d'eux, il reste leurs visages, que le cinéma ou la photographie ont capturés. S'ils ne sont pas des individus que l'on peut nommer, mais de purs visages de cinéma, quelles conséquences cela a pour l'histoire que Farocki écrit avec eux ? Nous tenterons de voir comment la rencontre d'un visage anonyme, infime, fragile et simple avec de grands événements et leur fracas, vise à écrire ces vies sans-noms qui se sont trouvées dans l'Histoire. Farocki les appréhende ensemble, pour créer une figure de cinéma qui, au sens propre du terme, nous regarde. Ils ne sont ni des dirigeants ni des héros, mais ils ont quelque chose de sensible que le cinéaste va nous révéler : leurs visages comme leurs destins sont dans une image et dans l'histoire.

Plusieurs questions se posent alors à nous sur comment ces visages œuvrent dans son cinéma, sur comment ils nous lient à l'histoire. Avec eux, il nous faut voir comment « la tragédie d'une image adressée » n'est plus seulement celle du témoin mais celle du cinéma tout court, de sa capacité à écrire pour nous cette tragédie des images.

Si le cinéma entend modifier notre présence à l'histoire, il ne peut selon nous éviter de penser le rapport qui existe entre un visage filmé – figure de notre être – et notre présence réelle à l'histoire ou au monde. Si Farocki trouve lui des formes pour mettre un visage en relation avec des événements, l'histoire ou le monde, autrement dit pour mettre un visage en

relation avec une autre image qui serait son dehors, il nous faut aussi voir quelle est la place qu'occupe le sujet dans son cinéma. Nous en avons déjà vu deux traits, dans l'archéologie (1.1.) et le témoin (1.2.) :

- tantôt il était, comme l'image, *regard* : que le sujet regardant soit le filmeur, le monteur, le spectateur... ;
- tantôt il était ce sujet que le cinéma représentait de façon distanciée, pour comprendre comment les témoins ne sont pas vus, entendus (l'acteur, le jeu lointain, la fiction de quelqu'un, étant ces figures que le cinéma de Farocki crée de toutes pièces pour, au bout du compte, nous faire saisir combien les images et le témoin avaient besoin d'une écriture cinématographique pour redonner leur témoignage dans toute leur singularité).

Parler du sujet dans le cinéma, c'est pourtant plus simple que cela : c'est partir de son existence dans les images, de comment il est filmé tout simplement, ou représenté, construit, écrit, imaginé. C'est un rapport pratique, de représentation, et fanstasmatique, de construction mentale. D'où certainement le fait que Farocki modifie notre perception courante du sujet (de cinéma, de l'histoire) non pas en proposant une réflexion sur lui, mais en faisant des gestes de cinéma qui le concernent.

Si nous nous concentrerons sur les visages filmés dans cette partie, c'est parce que tout visage à l'écran est d'abord *une image de l'autre qui m'apparaît* davantage qu'une représentation de la personne. Il est sa monstration pour moi maintenant. Parce que filmée, l'image de l'autre est une relation. Farocki nous adresse des regards, des récits, des visages. Dans son cinéma, il s'agit de comprendre *ce qui nous relie à une image comme à celui qui est filmé*. C'est cette interaction-là que nous voudrions saisir avec les visages, entre le sujet de l'image et le sujet de l'histoire. Ces rapports sont toujours présents chez Farocki : *plus que le sujet historique du film, ils sont ce qui nous est montré, ce qui fait question*. La guerre du Vietnam et la révolution roumaine, par exemple, ne deviennent des problèmes historiques qu'à condition de pouvoir être regardés au cinéma. Ce que *Feu inextinguible* et *Vidéogrammes* proposent, c'est un rapport filmique aux acteurs et à l'événement en inventant des visages de cinéma qui nous regardent. Ils constitueront ici deux de nos exemples principaux qui poursuivront le travail entrepris autour du témoin, et de l'histoire que l'on écrit pour eux.

En ce sens, la question de comment le cinéma écrit une histoire solidaire de leur destin doit être comprise avec le cinéma et ce qu'il peut lui, avec ses puissances. C'est pourquoi nous nous sommes concentrés ici sur un geste, qui aura une portée diverse et multiple dans le cinéma de Farocki et son écriture de l'histoire pour les témoins, les victimes, les anonymes : celui de la « mise en scène » d'un « visage ». Le visage apparaît, c'est un événement à lui tout seul... Celui-ci, à n'en point douter, par sa présence à l'écran, fera de l'histoire et de son

partage des questions de cinéma intenses. Pourquoi le visage ? Le cinéma et l'histoire réservent souvent au sujet un sort peu habitable. On le verra, chez Farocki le visage est toujours « pris » en image autant que dénié, détruit, ou exclu dans l'histoire – parfois avec l'image elle-même. Les deux sont liés. Pour lui, les observer dans les archives, c'est aussi comprendre ce rapport, le donner à voir. Parce qu'il écrit avec eux une rencontre en même temps qu'il nous dévoile en permanence comment « nous sommes pris » dans une image, que l'on soit témoins, victimes, ou simplement acteurs de cinéma, Farocki tente là de partager quelque chose du cinéma et de ses puissances de résistance. Il s'agira aussi de pouvoir écrire une histoire solidaire du destin des filmés.

1.3.1. Visages dans l'histoire : écrire des films pour les sans-noms

Nos visages, exposés dans une image, répondent à l'exposition de nos visages dans la sphère politique. Autant dans les sociétés de contrôles actuelles, que dans une archive qui présente des victimes anonymes, le visage est effectivement un enjeu. Codé, photographié, enregistré, le visage identifie. Mais selon les procédures employées pour relier le visage à un sujet nous nous trouvons tantôt démunis, mis à nus, par tout un ensemble de qualités que l'on colle à notre visage, et tantôt caractérisés, singuliers, dans l'ouvert. L'enjeu politique du visage se retrouve dans les usages qui sont faits de ses images, et le cinéma de Farocki nous en montre les enjeux en même temps qu'il invente d'autres usages, pour nous trouver vivants, sur « le seuil »¹⁷³ de notre visage.

Cela concernera notamment quelques visages repris des archives qui sont, comme le témoin distancié, repris avec assez de singularité ou de quelconque pour nous concerner. Ce sont des êtres qui se sont trouvés là, à un moment de leur histoire, et il en reste une image. Farocki la mettra en scène, avec une puissance d'exposition, avec un simple visage à l'écran, pour nous adresser son histoire. Il écrira des combinaisons de visages et de voix pour les sans-noms. Il inventera une amitié cinématographique pour ces oubliés, ces sans-voix ou sans images de l'histoire.

1.3.2. Le cinéaste et le spectateur : des regardeurs de cinéma

Le cinéma, c'est le souvenir sensible que nous avons de ses visages dans *son histoire à lui*. En tant que spectateurs, nous avons une mémoire des films que nous avons vus. Cette mémoire de cinéma, Farocki se sert d'elle pour modifier notre condition de spectateurs. En effet chez Farocki, le spectateur de cinéma se trouve enveloppé dans un ensemble de références aux films qui, reconnues ou non, font de nous un regard impliqué envers ceux qui

173 AGAMBEN Giorgio, « Le Visage », in *Moyens sans fin*, Payot & Rivages, Paris, 1995 / 2002, p. 112.

sont filmés. Le cinéma nous filme, donne forme à des fictions qui nous ressemblent, mais ces formes écrites doivent aussi être capables de dire quelque chose de nous, si on les interroge de plus près. En reprenant des films existants qui font partie de l'histoire du cinéma, Farocki y cherche également des questions qui concernent son travail. La raison en est simple : tout ce qui « fabrique » la représentation et la met en œuvre sont des gestes de mise en scène habituellement cachés : par exemple voir dans un film d'abord la main qui se saisit d'un objet, puis voir l'œil de la personne qui s'en saisit... Farocki, en enquêtant sur de tels gestes (ici, par exemple, les "raccords" du cinéaste), nous révèle la « construction » qu'est le cinéma, sa mise en scène et son écriture. Et les questions qu'il pose à ces films qu'il cite, deviendront une question de représentation, c'est-à-dire que nous y trouverons des questions éthiques qui concernent les gestes du cinéaste : montrer ainsi et pas autrement, corréler ainsi la main et l'œil, ce sont des manières de montrer qui engagent avec elles des manières de voir. Ce sont des politiques cinématographiques, par lesquelles il nous révélera comment la représentation mutile ou désenclave le sujet filmé.

1.3.3. Le renversement du cinéma lui-même

Les visages écrits pour les sans-noms et l'étude des films de l'histoire du cinéma mêlent donc enquête sur les gestes de son métier (la prise de vue, la représentation, les formes filmiques) et possibilité d'une écriture politique de l'histoire. En effet tout au long de cette partie, nous ne cesserons d'aller d'une forme choisie par les premiers preneurs d'images, à sa reprise par Farocki. Son cinéma montre toujours une image telle qu'elle est avant de la critiquer. Ensuite, il donne à l'archive une autre teneur, un autre regard, solidaires des filmés. Les sans-noms de l'histoire, les pauvres, les ouvriers, les prisonniers, les juifs, sont donc montrés comme étant oubliés ou détruits par les images du monde, du cinéma, de l'histoire. Farocki part de là pour montrer comment leur destin nous concerne encore aujourd'hui, et pour apposer aussi aux regards mutilants qui les avaient pris en image une force différente.

1.3.1. Visages dans l'histoire : écrire pour les sans-noms

« Et, seulement là où je trouve un visage,
un *dehors* m'arrive, je rencontre une extériorité. »

Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*¹⁷⁴

La présence du visage est un phénomène qui étonne la philosophie comme le cinéma. Il y a toute une écriture philosophique du visage. Chez Lévinas et Deleuze par exemple : « figure éthique de l'autre » pour l'un, ou « système mur-blanc trous-noirs » de la visagité pour le second. Ces groupes de mots créés par les deux philosophes nous disent comment ils partent d'un visage pour en créer les concepts philosophiques, et l'appréhender. Pour le cinéma, le visage devient important lorsqu'on fait un gros plan sur lui pour la première fois : le cinéma ne filme plus une action mais des corps, qui vont se séparer peu à peu d'elle. Et puis, il y a aussi cet étonnement de l'image d'un visage, qui est toujours, comme en philosophie, *l'événement de l'autre*.

Parce qu'ils sont ceux d'un cinéma documentaire, les visages dans les films de Farocki étonnent d'abord parce que la présence du visage filmé témoigne de la présence réelle de la personne et de ses traits. Ce n'est pas nouveau, la possibilité de présence de nos visages dans l'image a toujours été l'objet d'un étonnement, d'une émotion, dès sa première apparition :

« Le daguerréotype de *Boulevard du Temple* est bien connu. Il est considéré comme la première photographie où apparaît une figure humaine. La plaque d'argent représente le *boulevard du temple* photographié par Daguerre de la fenêtre de son bureau à une heure de pointe. Le boulevard devait être plein de gens et de carrosses, et pourtant, comme les appareils de l'époque exigeait un temps d'exposition très long, de toute cette masse en mouvement on ne voit absolument rien. Rien, sinon une petite silhouette noire sur le trottoir, en bas à gauche de la photographie. Il s'agit d'un homme en train de faire cirer ses bottes et qui a dû rester immobile assez longtemps, la jambe à peine soulevée pour poser le pied sur le tabouret du cireur de chaussures. »¹⁷⁵

174 AGAMBEN G., « Le Visage », in *Moyens sans fins*, Payot & Rivages, Paris, 1995 / 2002, p. 112.

175 AGAMBEN G., AGAMBEN G., « Le Jour du Jugement », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005 / 2006, p. 22.

Cette émotion d'un visage « photographié » décrite par Agamben avec l'histoire de ce daguerréotype, vaut encore aujourd'hui pour le visage filmé de l'autre au cinéma. Le visage y est un lieu spécifique parce qu'il renvoie le cinéma à sa capacité de « nous figurer », et saisit le pouvoir de celui-ci de nous filmer depuis une certaine altérité. De lui-même, le visage filmé semble nous inviter à sa rencontre : « un *dehors* m'arrive, je rencontre une extériorité »¹⁷⁶. Le cinéma de Farocki montre des visages qui non seulement étonnent le regard ou l'interpellent directement par un face-caméra, mais leur présence permet aussi à son cinéma d'être une affaire de rencontre. Ils sont des intercesseurs entre le passé et nous. Harun Farocki donne à voir des visages inconnus dans l'histoire. D'eux, nous percevons surtout leur exposition dans une image de cinéma : Que fait ce visage là – À cette surface – Que me dit son inscription ? Le visage fait partie de l'archive, il est une trace comme une autre. Mais les traits de nos visages, porteurs de regards, de fictions, peuvent accueillir ensemble le cinéma et l'histoire. Le cinéma use de sa présence sensible pour raconter l'histoire, et il nous faudra voir comment Farocki les tire jusqu'à « la figure » pour que l'histoire de ces visages photographiés et filmés devienne quelque chose de commun. Car si le visage est la figure de l'autre, l'autre m'est inconnu : son visage filmé est une adresse, une pure adresse. C'est d'elle qu'il faut partir pour créer des rencontres cinématographiques avec les sujets filmés de l'histoire. Dans les films de Farocki, il y a deux raisons pour que les visages qu'il expose dans ses films soient aussi anonymes ou quelconques : d'abord, ils servent de la sorte à présenter une puissance d'adresse pure de l'être filmé ; ensuite, leur anonymat est justement ce qu'il faut préserver dans leur reprise, puisque ce sont des oubliés de l'histoire qu'il nous montre et dont il entend nous rapprocher. Avec les visages, Farocki tente d'écrire une histoire filmique à même de redonner aux êtres, aux anonymes et aux victimes, sinon un nom, une figure. Nous observerons trois reprises de visages qui œuvrent dans ce sens (1.3.1.1.). Nous dégagerons ensuite toute la force de son écriture pour les anonymes, où les visages, contextualisés par le cinéma dans la relation de pouvoir qu'est « la prise de vue », devront être réécrit à la hauteur des victimes. Seule l'image et une écriture aussi *adressée* que *sonore* pourra inventer des visages de cinéma pour ce que Benjamin appelait « une humanité sans nom » (1.3.1.2.). Surtout, Farocki en fait un geste percutant de son cinéma : il y a une manière chez lui de faire « monter » des figures pour modifier avec elles notre présence à l'histoire. Les visages filmés perturbent notre place de spectateur par leur mise en scène. Ce sera toute une *politique de l'amitié* qui donnera aux sans-noms, aux anonymes, aux visages quelconques, une écriture qui ait valeur de rencontre (1.3.1.3.).

176 AGAMBEN G., « Le Visage », in *op. cit.*, p. 112.

1.3.1.1. Exposition des visages quelconques de l'histoire

« Franchement, a-t-on inventé quelque chose de plus bête, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, que de demander aux gens de ne pas regarder la caméra ? »¹⁷⁷ se demandait Chris Marker au début de la séquence au marché de Praia dans *Sans Soleil*. Par cette simple phrase, il allait inaugurer un moment de rencontre unique entre un visage inconnu et le spectateur – celui de cette femme, dont le regard croise seulement 1/25 ème de seconde l'objectif, puis le nôtre. « Comment filmer le vrai regard ? » se demande le cinéaste. Chez Farocki comme chez Marker, l'attention portée au visage est flagrante de par le nombre de visages qui apparaissent dans leurs films. Et surtout lorsque ce sont des visages d'une image qu'il n'a pas tournée, les visages sont comme des "rapports privilégiés". De fait, quand un cinéaste "trouve" une image ou tombe dessus dans les archives, il croise d'abord le regard de celui qui est filmé. « Ce visage, c'est avec lui que sont mes vrais rapports » et « le reste est silence »¹⁷⁸, disait Marker. Que fait le visage à l'histoire dans les films de Farocki ? Pourquoi les visages, lorsqu'ils sont quelconques ou inconnus chez les deux cinéastes, peuvent-ils d'autant mieux écrire une rencontre (Marker) ou une histoire pour les oubliés (Farocki) ? Nous proposons une courte introduction, afin de dégager quelques questions qui se sont posées à nous.

Dans la partie précédente, les visages des acteurs de Farocki étaient comme des masques. Il s'agissait de montrer qu'ils jouent, et de nous adresser leur jeu. Dans les films suivants, Farocki emploie de moins en moins d'acteurs, et ce sont les images elles-mêmes qui se mettent à fictionner... Par là, l'archive se voit renvoyée à *son* histoire à elle. Aussi nous avons-vu que lorsque les fictions rencontrent des visages de l'archive, quelque chose d'autre se passe : par exemple, l'image de la femme de *Images du monde* et son face-à-face sidérant. L'émotion de voir ce visage provient du cinéma *et* de l'histoire, à la fois de sa saisie improbable dans une image *et* par le retour que Farocki dans son film fait sur le document historique qu'elle est. Voici poindre une question : quel document spécial est une image d'archive qui photographie un visage ? Et comment le visage réinscrit-il ici la femme d'*Images du monde* dans l'histoire des camps d'une manière tout à fait particulière ?

Le paradoxe de cette photographie, ce qui l'a rendue possible et ce qui la rend encore éprouvante aujourd'hui, vient du fait que ce visage presque imperceptible et pourtant très clair, très beau, singularise la mise à mort alors que tout dans le fonctionnement du camp tendait à la rendre la plus anonyme possible. Surtout il s'agissait de la rendre fonctionnelle, un procédé presque, très matériel, et c'est même ainsi que cette mort ne nous paraît plus si anonyme sinon

¹⁷⁷ *Sans Soleil*, Chris Marker (1982).

¹⁷⁸ MARKER Chris, *Coréennes*, Le Seuil, coll. Courts Métrages (n°1), Paris, 1959, 146 p.

par ce paradoxe : les internés sont listés, numérotés, tout est fait pour le contrôle de l'individu en même temps que son anéantissement, jusqu'au recyclage des corps. Dans l'anonymat du visage de cette femme il y a alors peut-être une chance : de renvoyer le camp à cette destruction anonyme en même temps qu'on lui donne un visage... De même Farocki, ainsi que nous l'avions vu en fin de partie précédente, prête-t-il son visage au témoin Thai Bihn Dan en vue de lui donner un nom... Mais la véracité des noms n'est-elle pas trop proche de celle des registres ? Pourquoi mettre en scène un faux visage pour redonner un nom ? Pourquoi glisser une fiction sous un vrai visage ?

C'est qu'il fut extrêmement difficile d'identifier les victimes des camps, comme il est toujours difficile au témoin de prouver ce dont il a été victime. On peut penser à Vrba et Wetzler, et aux questions qui leur furent posées inlassablement¹⁷⁹. On peut aussi penser à deux visages de témoins filmés par le cinéma, et d'abord à cette scène de *Jugement à Nuremberg*, où un homme brandit la photographie de sa mère. Il veut prouver avec cette image que ni lui ni elle ne sont « dégénérés », et que lui-même ne méritait pas d'être stérilisé par les nazis. Et il y a cette image du *Fond de l'air est rouge*, vibrante du seul regard d'un homme brûlé au Napalm, qui attend un procès. Cette question de l'identification des victimes ou de la réclamation du témoin *et des images que le cinéma leur donne*, il nous faut, pour la comprendre tout à fait, penser à cet autre travail que Farocki réalise avec les images-traces lorsqu'il cherche à "nommer" un témoin ou une victime. Dans *Respite*, le cinéaste reprend un plan fait par l'interné Breslauer sur une valise, et il y cherche effectivement un nom inscrit – celui de Frouwke Kroon – *parce que le seul visage filmé ne nomme pas*. Le visage ne nomme pas, et dans les films de Farocki il sert rarement à identifier. Quel est alors le rôle de sa présence dans une histoire pour les sans-noms ?

Il faut comprendre ce qu'est « une figure » de cinéma pour comprendre comment celle-ci, tout autant que le nom, saisit l'exigence qui habite le témoin. Dans *Images du monde*, le visage de la femme photographiée prend consistance avec la fiction que construit le commentaire. Mais déjà cette fiction venait d'une certaine puissance du visage à pouvoir « accrocher » des fictions sous ses traits, comme si l'archive se gonflait d'une vie, que la surface du visage s'épaississait. Le visage semblait faire signe vers une vie enfouie¹⁸⁰. Ici, il faut nous concentrer sur le visage, le visage photographié, figé, d'un être. Comme l'archive, il contient des éléments à raviver, à interpréter. Il n'est d'ailleurs pas le seul élément du corps à être expressif, comme il n'est pas la seule chose dans l'image à provoquer une émotion, mais il y a *une surface du visage* qui est comme un mystère. Elle ne cache pas un secret, mais une

179 Ce sont les témoins oculaires évadés d'Auschwitz que le film *Images du monde* met en rapport avec d'autres formes et désirs de témoignage (archives, images de reconnaissance aérienne, dessins de Kantor, images du Sonderkommando, etc.). Voir partie précédente sur le témoin (1.2.3.).

180 Nous renvoyons le lecteur à l'analyse de l'écriture de ce visage grâce au commentaire fictif (1.2.3.).

sorte d'irréductible. L'expression d'un visage, c'est une certaine manière de tordre une bouche, de plisser un œil... C'est peut-être ça l'irréductible d'un visage : les traits qui composent sa figure.

Dans les archives que Farocki reprend dans ses films, des visages sont souvent tournés vers la caméra. Il y a, visiblement, une foule de visages qui nous regardent. Plus on avance dans le film cependant, plus on parvient à affiner et différencier la façon dont ils s'adressent à nous : on se rend compte, alors, que les yeux de la femme de *Images du monde* vrillent un peu, la photo ayant laissé trace du mouvement qu'elle effectue pour « se tourner vers » le photographe. C'est sûrement ce qui a invité Farocki à la fiction de ce détournement : « il la photographie parce qu'elle est belle », parce qu'il *reste sur son visage* la trace du déclenchement rapide de l'appareil. L'image peut le laisser présumer. Le visage flou, le fait qu'elle se tourne vers le photographe, montre aussi au spectateur que le regard ne va pas sans un geste, *un mouvement* vers celui qui nous regarde et qui fait la prise de vue. Les regards dans les films de Farocki sont donc fixes, mais toujours « pris » par un appareil aussi bien qu'un geste humain. La trace du visage restituée par *Images du monde* montre cela tout à la fois, écrivant une histoire qui nous concerne puisque c'est une situation humaine de regard que présente à nouveau l'archive au spectateur. La fiction de Farocki rendait ainsi possible notre présence à cette histoire, à son image. Un second visage parmi les nombreuses figures de ses films se singularise ainsi et devient différent : il s'agit de cette femme, au début de *Vidéogrammes d'une révolution*, qui, de son lit d'hôpital, témoignait pour les morts à Timisoara avec sa voix intense et l'adresse de son regard au filmeur. Si on la met à côté d'autres face-caméra des films de Farocki, son adresse à elle aussi s'affine et l'on se rend compte que son regard n'est pas « tout droit » : il ne cesse d'échapper à la caméra alors qu'elle tourne la tête de droite et de gauche de l'écran.

La première femme comme la seconde n'ont pas de nom : elles sont toutes les deux des visages qui s'adressent à ceux qui les photographient ou les filment. Voilà l'important. C'est même ainsi que nous les re-connaissions, parce qu'elles ont adressé leur regard et qu'il fut capturé. Les visages de Farocki sont ces adresses-captures, et il en souligne la mise en scène première parce que c'est elle, ce geste d'autorité et d'adresse, la production et la trace, qui font de ces victimes sans noms « des visages », qui nous sont donnés, aujourd'hui, de regarder.

Nous voilà revenus à notre question : pourquoi des visages relativement quelconques, sans noms, des oubliés, pour écrire une histoire politique ? D'abord parce que le cinéma de Farocki fait face aux victimes, dont le visage *signe si bien la tragédie* en même temps qu'il libère dans l'image *une possibilité singulière d'appeler à un regard*, à un regard autre par-delà la prise de vue. Afin de comprendre tout à fait combien leur présence quelconque est importante, nous pourrions reprendre trois visages des films de Harun Farocki pour aborder

plus en profondeur l'écriture de l'histoire qu'il réalise autour du visage des victimes : le Vietnamien Thai Binh Dan de *Feu inextinguible* et le témoignage rejoué ; la femme roumaine de *Vidéogrammes d'une révolution* et son chant ; puis la femme juive de *Images du monde* et ses boulevards. Si nous les avons déjà étudiés, il faut maintenant les relier. Ce sont trois victimes dans la guerre, qui nous font face. Figures emblématiques de son cinéma, elles nous disent d'abord quelque chose de l'histoire écrite avec des anonymes. Ils n'ont pas de visage ou pas de nom, que peut le cinéma pour eux ? Pour que leur mise en jeu rappellent les victimes, c'est comme s'il fallait au cinéaste trouver des manières de pouvoir faire face aux victimes comme elles ont fait face à ce qu'elles ont enduré. Leur visage nous regarde, c'est un premier pas – qu'il faut poursuivre. Qu'est-ce que cet anonyme de l'image peut encore m'adresser ? Pourquoi le cinéaste laisse-t-il ces visages dans leur anonymat ? Dans la mise en scène des trois visages dont nous allons parler maintenant, on observera comment ce visage filmé est lui un témoin spécifique, étonnamment quelconque.

A – Jouer Thai Binh Dan : le visage est le masque

Le premier exemple que nous prenons ici, *Nicht Löschbares Feuer*, est un film où le jeu du comédien fait office de faux-semblant, où les visages semblent être des masques. C'est parce que l'acteur n'a pas de traits expressifs sur son visage, à peine quelques inflexions de voix... Le traitement du fait réel est réalisé par plusieurs éléments de mise en scène qui, plutôt que d'en chercher les causes, vont en souligner les effets par le cinéma. La distanciation du jeu, sa diction étrange, qui précédemment servaient à témoigner pour le survivant et à montrer comment les Américains avaient manqué de se faire « témoins du témoin », est maintenant une façon de nous rendre extrêmement attentifs à ce visage qui parle. Pourquoi faut-il ajouter un masque à ce jeu déjà distancié ? Les formes cinématographiques inventées par Farocki l'indiquent constamment à celui qui en est le regardeur : il faut toujours prendre les images pour ce qu'elles sont, des images. De même le visage lorsqu'il joue et montre qu'il joue ne trompe pas, il fait "mine d'être" et prend la ressemblance pour ce qu'elle est : de la ressemblance. Chez Farocki, la décision de donner à voir le visage de l'acteur comme un masque, montre que ce sont les formes du cinéma qui configurent le réel en jeu, une pure écriture à partir de la ressemblance. Cela nous invite aussi à une réflexion sur la place des visages dans le cinéma, et à ce que cette politique du visage est à même de mettre en commun. Dans le jeu masqué de Farocki en ce début de film, nous allons voir que le visage de *Feu inextinguible*, par la « puissance du faux »¹⁸¹ qu'insuffle le comédien sous ses traits, constitue une force incroyable de partage de l'histoire, celle du témoin en l'occurrence.

181 Nous empruntons ce titre et quelques-unes de nos réflexions au chapitre éponyme de l'Image-temps : DELEUZE Gilles, « Les Puissances du faux » (chap. 6), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 165-202.

À l'image apparaît un visage. Farocki, vêtu d'un costume-cravate est assis devant une table. Ses mains sont posées devant lui, les poings serrés. Il est penché sur quelques feuillets, qu'il lit :

« Une déposition à Stockholm devant le Tribunal pour les crimes au Vietnam. Je m'appelle Thai Bihn Dan, de nationalité vietnamienne, né en 1949. Je voudrais dénoncer les crimes commis contre moi et mon village par les impérialistes américains. »

Au moment où il achève cette phrase, qui en allemand se termine par le verbe d'action « anzeigen », le cinéaste lève les yeux et nous regarde. « Anzeigen », nous dit-il. En allemand : faire une déposition. Une déposition c'est toujours rapporté à quelqu'un : le regard caméra nous désigne comme les dépositaires de celle-ci, c'est à nous que *et* ce regard *et* cette déclaration sont adressés, avec toute la gravité et la solennité qui s'imposent. C'est toujours rapporté à quelqu'un, comme c'est toujours quelqu'un que l'on dénonce dans une déposition : ici, ce sont les « impérialistes » américains qui sont visés, ces mots à la mode dans les années 60 chez les militants, et dans le cinéma, tant français qu'allemand. Quelques années auparavant sortait *La Chinoise*¹⁸², et ce film de Godard mettait en scène un groupe de jeunes étudiants maoïstes qui désignent l'impérialisme comme leur ennemi, et non nécessairement les dictatures du patronat, ou encore le capital. C'est l'impérialisme dont il est question, et par là aussi, de *liberté*. « L'empire », c'est ce qui gère et s'insère partout, de manière hégémonique. Son ingérence touche autant la vie des États que celle des individus, et c'est au nom de sa suprématie qu'il peut en décider, tout le temps et n'importe quand... De sorte qu'on pourrait voir dans ce jeu d'acteur une critique visant d'abord cette atteinte à la liberté des individus et des peuples, de la dénoncer telle qu'elle commençait à poindre dans l'organisation et les événements mondiaux contemporains de *Feu Inextinguible* (1969) avec la guerre menée par les États-Unis au Vietnam. *C'est pourquoi, notamment, la parole doit être individuée, incarnée* dans ce film-ci autant que dans celui de Godard. Ici, c'est cet homme en costume qui nous parle : il parle allemand, et fait figure d'un occidental... Nécessairement Farocki n'est pas celui qu'il prétend être, le vietnamien Thai Bihn Dan ! Mais ce qui est certain, c'est la nécessité qu'il a de parler pour cet homme... Le masque et la distance le montrent très bien. Il redonne une forme cinématographique face-caméra à cette déposition et nous en dit toute l'importance. Dans cette scène, le comédien rapporte un propos de manière indirecte, en parlant pour quelqu'un d'autre ; la caméra enregistre au présent son incarnation de celui pour lequel il parle en disant « je ». Farocki n'est pas celui qu'il prétend être, mais il lui donne

182 *La Chinoise*, Jean-Luc Godard (1966).

corps. En lui prêtant sa voix, et surtout son visage, nous l'écoutons. Comme le dit Agamben dans son très beau texte sur le visage, « le visage n'est pas quelque chose qui transcende la face : c'est l'exposition de la face dans sa nudité, victoire sur le caractère-parole »¹⁸³. Le visage chez Farocki est ce qui, dans le jeu, *accueille* la parole du témoin pour la faire entendre ; sinon une identité, il importe de lui donner un *caractère*. Ainsi, ce jeu des identités qui a lieu dans le « masque » de l'acteur, conférant au visage le pouvoir de caractériser une vie tout aussi bien qu'une parole, montre que ce qui importe dans le visage ce n'est pas l'identité, le vrai, le vécu, mais *les formes de l'expression*, la manière dont une parole *vient singulièrement au sens et se partage*. Le visage de l'acteur, impassible, sert à partager le témoignage comme jamais. Il ne s'agit pas de parler ni d'être quelqu'un – mais de *dire* – à un *autre* que soi – ce qui *nous* arrive.

« Ainsi, chaque visage se contracte dans une expression, se raidit dans un caractère et, de la sorte, s'avance et s'enfonce en lui-même, écrit Agamben. Le caractère est la grimace du visage au moment où (...) il s'aperçoit qu'il n'a rien à exprimer et, silencieusement, se replie sur lui-même dans sa propre identité muette. »¹⁸⁴

Quitte à devenir étonnamment muet, le visage chez Agamben procède de cette expression silencieuse. C'est cela même qui pousse Farocki à donner un visage à Thai Bihn Dan plutôt que de lire sa déposition sur d'autres images : il s'agit de rejouer cette adresse avant tout, figurant ce que nous avons appelé précédemment un *drame du dire*. Il y a donc la table noire, sur laquelle ses poings sont posés, mais il y a aussi le remise en présence de ce tribunal que le film rejoue dans ce décor épuré, aux seuls murs blancs. Nous ne sommes pas au tribunal. Nous sommes dans un film qui va trouver des moyens de montrer (« *zeigen* » en allemand) comment ce sont des individus qui font et qui *sont touchés* par la guerre. C'est pourquoi Farocki nous montre que du côté des victimes, il y a aussi *des visages*. Même s'ils manquent, le cinéma leur donnera un visage.

183 AGAMBEN Giorgio, « Le Visage », in *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1995 / 2002, p. 109.

184 *Idem*.



L'homme à la cravate, Farocki, continue. Après le regard qu'il nous jette, il baisse la tête à nouveau et reprend :

« Le 31 mars 1966 vers 16h, j'étais en train de faire la vaisselle lorsque j'ai entendu approcher des avions. Je me suis précipité vers l'abri souterrain, mais l'explosion tout près de moi d'une bombe au napalm m'a surpris alors que je passais la porte. Les flammes m'ont enveloppé de partout, la chaleur était insoutenable, ensuite j'ai perdu connaissance. Le napalm m'a brûlé au visage, aux bras et aux jambes. Ma maison aussi a brûlé. Après 13 jours de coma je me suis réveillé sur un lit d'hôpital du FLN. »

La déposition est succincte. Elle narre les faits dans une sorte de froideur articulée, donnant ainsi toute sa force à cette déposition lue. Avec ce visage européen, ce masque, sont soulignées :

1. L'impossibilité de désigner une victime unique : nous ne voyons pas le visage du témoin mais celui qui se fait le relais de sa parole pour nous, et qui vient l'incarner dans le film.

2. La distance mise entre la gravité des faits, et la froideur avec laquelle ils sont dits par ce visage. Ici, pas d'empathie, mais une solennité jouée qui correspond à l'horreur des faits qu'il raconte, comme à la parole qui les formule.

La dimension critique de cette saynète se situe dans la confiance en la mise en scène et ses jeux pour donner forme à cette parole, en prenant soin que ce soit la dimension cinématographique qui soit politique et critique, et non le simple discours tenu. Les jeux sont divers, et ont pour fonction d'activer notre regard. Ainsi il y a l'acteur jouant Thai Bihn Dan, qui parle et articule, et n'est pas qui il prétend être. Quelque temps plus tôt, celui-ci

commençait son texte par ces mots « Une déposition à Stockholm devant le Tribunal de Guerre au Vietnam ». *Il mentait* – dressant alors pour nous le décor de ce tribunal cinématographique, car le film, plutôt que de s'ériger en jugement, va jouer lui-même ce tribunal.

Entre dire et montrer, le cinéma peut inventer par ses sons et ses images des gestes qui correspondent à la nécessité de voir et de raconter. *Il suffit de dire* que nous sommes au tribunal pour que ces quatre murs blancs et cette simple table le deviennent : « l'oreille inventive »¹⁸⁵ disait Bresson. Il suffit que cet homme dise qu'il est Thai Bihn Dan pour qu'il le soit un moment, tout en ne l'étant pas. Ce visage face à nous nous confie le soin de le croire : *le cinéma se fait acte de croyance*, où ce qui nous est demandé n'est autre que d'entendre et voir la nécessité de sa prise de parole et l'exigence de son adresse. Par ce faux-semblant, Farocki en soigne la forme de l'adresse car c'est sa puissance qui reste capitale, qui nous invite à écouter. Ce sont toutes ces doublures, comme un film qui montrerait son envers cousu, qui font de ce film un geste qui comprend la force des « puissances du faux »¹⁸⁶ du cinéma. Tribunal cinématographique veut dire que jamais le cinéma ne sera un tribunal, mais que cinématographiquement, aussi, il inventera des formes pour "dire" le tribunal. La force de ce film est de le mimer : de jouer de la forme du tribunal, comme on joue de la forme du cinéma.

Il importe peu d'avoir le vrai témoin sous les yeux. Il faut, pour le voir, l'entendre, faire de la parole un geste. Le visage renforce la qualité écrite de la scène. Avec lui, la question n'est plus comment dire le témoignage mais comment le figurer pour nous ? Comment représenter le témoignage des crimes, des guerres, de l'horreur, de l'intolérable ? Telle est la question d'Harun Farocki avec ce film. Il la prend littéralement, avec ce regard de face et *sa* figure. Car l'homme au costume a beau être un simple visage occidental, neutre, il n'est autre que le cinéaste lui-même – celui qui poursuivra la scène en ajoutant le happening de la cigarette à la lecture de la déposition. *Pour l'auteur, il s'agit de donner un visage cinématographique à ce que la déposition du témoin à elle seule peine à dire* : la mise en scène de son visage et la brûlure de cigarette en sont les « caractères » cinématographiques. Nous les avons étudié tous deux à présent. Mais comment nous rendent-ils sensibles à la question tant historique que cinématographique qu'est la représentation des victimes de l'histoire ? Pourquoi sont-ils relativement quelconques ? Des caractères avant d'être un vrai visage ou une vraie brûlure ? Pourquoi revenir à ces jeux purement cinématographiques, plutôt que d'identifier ou de représenter ?

185 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1975 / 1988, p. 81.

186 Voir particulièrement les pages de Deleuze sur les films de Jean Rouch et de Pierre Perrault :

DELEUZE G., « Les puissances du faux » (chap. 6), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 192-202.

Avec ou sans nom, le visage chez Farocki est masque. La mise en scène se saisit de la puissance d'un face-à-face avec un visage, seulement un visage, où l'auteur est un visage parmi d'autres : il signe par là sa solidarité avec tous les visages solitaires des victimes de l'histoire. Ce que l'acteur incarne "normalement" se voit exposé, et, perturbé de sa place conquérante, il nous donne alors l'histoire du témoin dans une relation. C'est la fiction du masque, et son invitation à la rencontre.

Le masque voit, et entend. Chacun peut le porter, mais « comment il le fait », c'est là l'important. « Je suis Ophélie ! » criaient tous les acteurs de Carmelo Bene jouant une pièce de Shakespeare. Ils sont tous elle, ils ont tous cette nécessité, celle du masque. Ce qu'est « jouer », ce qu'est « l'adresse » d'un comédien, d'une parole, Farocki comme Carmelo Bene semblent le comprendre. Dans *Feu inextinguible* nous voilà là, face à ce visage qui nous regarde. Il nous prend dans son jeu pour que nous nous sentions proche, avec lui, des autres visages que nous pourrions voir et entendre. Il s'agit que nous comprenions son histoire comme nôtre. Farocki invente cette forme, très jouée, fausse, sans visage réel ; il n'y a qu'un acteur qui fait semblant. Alors pourquoi avoir choisi cette déclaration ? Une déclaration parmi d'autres pour écrire ce film ? Le visage qui avance masqué, et joue de n'être personne, d'être assez quelconque pour parler des victimes individuelles de l'histoire, comment rend-t-il singulier ce moment où nous entendons la déclaration de Thai Binh Dan ? Quand on regarde cette scène ainsi jouée, on ne cesse pas de se demander qui est qui : Qui est acteur, qui est cinéaste, qui est témoin, qui regarde ? Ce trouble des rôles, modifiant volontairement notre perception des « places » attribuées au cinéma, nous rapproche du témoin comme du cinéaste qui l'interprète. Ils nous disent que le film fera ce qu'il peut. Il n'est *que* du cinéma, mais il tentera de nous faire rencontrer l'histoire.

Dans cet exemple, la présence du visage du cinéaste nous dit comment le film de Farocki prétend s'inscrire dans l'histoire : elle annonce d'emblée qu'il ne prétendra pas à la globalisation, il ne traitera pas de la totalité des événements de la guerre du Vietnam. Plutôt, il se contentera d'invoquer ce qu'il peut en fonction de ses puissances, même si c'est avec un pauvre masque. Le spectateur, quand il comprend le subterfuge, est alors en droit de se demander bien autre chose, qui le concerne lui : comment sa propre perception du témoignage peut (et va) être modifiée par la position adoptée par le cinéaste ? Comment ce préambule prometteur va-t-il se poursuivre à la hauteur du témoin dont il se fait le dépositaire filmique ? Si, pour attentif au témoin qu'il l'est déjà par cette scène, le spectateur se pose cette question, quelque chose l'a déjà dépassée. Ce que Farocki nous dit par ce visage offert à Thai Binh Dan, *c'est que le cinéma peut être un témoin surprenant lorsqu'il s'intéresse à la singularité de la vie humaine prise dans les événements de l'histoire, et qu'il trouve une manière bien à lui de le mettre en scène*. Pour nous mettre face au témoin, Farocki prend alors une déclaration

parmi d'autres, non pas parce que cela pourrait être n'importe laquelle, mais parce qu'il pourrait lui donner un visage, son visage d'auteur. Qu'il soit connu ou quelconque, un visage de cinéma nous dit que c'est la singularité du vécu qui doit être partageable. N'est-ce pas ce qu'une déposition de tribunal soulève, que nous disait déjà précédemment le témoin et que continue de dire ce visage ? Un « je m'adresse à la communauté des hommes, pour faire valoir mon récit » ?

Cela nous amène désormais à la place des visages dans une histoire des victimes. Ce qu'elles ont vécu et dont elles ont à témoigner, trouve avec le cinéma des formes, et des forces, *grâce à l'anonyme*. L'exigence du visage de Farocki au début de *Feu inextinguible* est une des adresses les plus marquantes de son cinéma. Comme s'il mettait toute son énergie à *contraindre son visage à pouvoir accueillir le nom du témoin*, Farocki met en scène ici comme dans nombre de ses films cette « exigence de souvenir » que tout visage photographié demande. Comment a-t-il très bien compris l'exigence des visages que l'on voit dans ses films ?

Dans le film de Farocki, le fait que le sujet filmé semble exiger pour son visage « un nom » parle plutôt de l'exigence de mémoire qu'adressent, au cinéma, un visage ou un regard anonymes. Ils demandent une considération *via* l'image. Comme si l'image elle-même était ce nom, Farocki *redonne surtout aux anonymes des visages, de la présence et des récits, pour que leur exigence soit encore traduite avec l'image*. Pour nous la faire entendre, *Feu inextinguible* tire alors la situation historique au rang de figure cinématographique, par laquelle un "autre", un "spectateur", peut entendre Thai Bihn Dan. Dans le « faux visage » pour lequel il opte en effet, la mise en rapport de nos regards par le jeu de l'acteur fait fonctionner le regard du témoin et le nôtre comme choses *éloignées* qui doivent pourtant *se rencontrer* grâce au film. Le regard tout droit signe une interpellation de ce genre, tout en accaparant notre regard depuis la dignité renfrognée de son image, de son exposition exigeante, et presque nue, devant nous. Exposé, le visage de Farocki dessine en creux celui du témoin, absent, dont il tente de répondre à l'exigence en le présentant devant nous ainsi. Farocki invente un tribunal cinématographique et un masque pour rendre au témoin une écoute, une forme de mémoire, filmiques, exigence que le vrai tribunal et le vrai visage n'auraient peut-être pas suffi à remplir.

B – Rodika, un visage en gros plan pour parler pour les morts

La forme d'un visage quelconque sert à se déprendre de l'idée que l'histoire ou les fictions nous regardent parce qu'elles sont intéressantes *en soi*. Les témoins et les victimes ont trop fait l'épreuve d'une indifférence ou d'un oubli pour ne pas inventer une forme à même de partager ce qu'ils ont vécu, ce qu'ils ont à dire. Le visage, chez Farocki, sert à cela : à adresser

le témoignage et la mémoire, à écrire une histoire réprimée jusqu'alors, et à lui conférer une place sur la scène du cinéma à même de rendre une force à ce qui désirait être rendu à l'oubli, ou tu.

Une autre appel qui demande à être entendu : une femme, sur un lit d'hôpital, parle à la caméra. Son visage, le premier du film, nous interpelle. Il est là. C'est le tout début de *Vidéogrammes d'une révolution* et cette scène, ayant valeur d'exposition, ne ressemble à aucune autre du film. C'est la seule fois que nous verrons quelqu'un qui a toute la nécessité de parler *et pour elle et pour les « amis morts »* (à Timisoara). C'est pourquoi nous la regardons avant même que le carton du titre *Vidéogrammes d'une révolution* soit apparu : elle a pour vocation de nous faire entrer dans le film par sa nécessité. Celle que nous n'avions pas, elle nous la donne : « *caractère* »¹⁸⁷ de son visage comme disait Agamben.

Dans la suite du film, les événements de la chute de Ceausescu nous seront racontés presque uniquement avec les images de télévision (en studio la plupart du temps : la télévision comme institution envahie), et ce choix correspond au voeu de Farocki de réaliser une critique du pouvoir par une critique de ses images. Hormis cette femme au début, en effet, ceux qui sont à l'image le reste du temps sont des figures du pouvoir : anciens militaires du régime dictatorial, ou nouveaux révolutionnaires ayant pris le pouvoir à l'antenne de la télévision, ils prétendent toujours représenter quelqu'un : le peuple ou le pouvoir. Le caractère unique du visage cette femme, sa représentativité encore chancelante en ce début de film, nous indique finalement ceci : "Oui, les révolutionnaires aussi sont des figures du pouvoir". Sa présence occupe pour nous une fonction critique envers les autres images et visages, et elle le fait par sa présence : apparaissant là, *elle* nous parle.

Regardons-la de plus près. Seule et blessée sur son lit, elle ne représente personne, elle est dans la parole, s'adresse à celui qui la filme. Elle prend à partie celui qui la regarde, comme si elle possédait une confiance en l'enregistrement par une caméra de ce qu'elle a à dire. C'est la seule image qui témoignera de cette confiance, justifiant le fait qu'elle soit placée là, au début du film. Et c'est pourquoi nous pensons que cette parole possède pour le cinéaste qui nous la montre une valeur politique toute autre : parce qu'elle est donnée, partagée. C'est un véritable *dialogue*, bien que celui qui lui fasse face avec la caméra ne lui réponde pas. Le film vient à peine de commencer, et, projetés dans cet indéfini de la situation qui a déjà commencé sans nous, cette femme est là. Elle a son propre espace, qui tend le plus possible à être partagé et devenir commun. On ne sait qui "elle" est. Simplement – Une femme – Intensément – Nous parle¹⁸⁸. Aussi, dans la manière qu'elle a de ne représenter personne, mais

187 AGAMBEN Giorgio, « Le Visage », in *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1995 / 2002, p. 109.

188 Deleuze écrivait ainsi dans *Dialogues* : « UN CHEVALIER SUR SA MONTURE » et un peu plus tard « UN VAMPIRE – DORMIR – JOUR – ET – SE RÉVEILLER – NUIT ». Ici, pour écrire « Une femme – Intensément – Nous parle » nous nous référons à la proposition d'écriture de Deleuze, dans laquelle nous

de parler pour elle et pour le peuple opprimé en Roumanie, « pour les morts », ce que cette voix de femme partage, c'est la nécessité de dire cet intolérable à la communauté que nous sommes. Sa force de visage anonyme serait, peut-être, d'inscrire les hommes dans le langage, dans l'histoire, et nous avec.



Elle commence. Elle demande au caméraman s'il enregistre « son et image ? », puis elle commence. De droite à gauche, de gauche à droite, sa tête bascule, elle ne cesse de hocher la tête et son visage balaye l'image. La tête penchée et tête levée de Farocki du début de *Feu inextinguible* jouant Thai Bihn Dan fait place au mouvement de droite à gauche de la tête de cette femme. En quoi est-ce là une transformation importante ? La plus grande fixité de Farocki imposait précédemment au témoin un air digne, et à sa colère une contenance, adressée. Cette fois ce qui ne peut être toléré, ce qui fait violence et horreur, entraîne la tête et la voix dans une litanie qui ne peut s'arrêter. Son mouvement fait monter l'intensité de ce qui est dit par vagues successives. À chaque reprise de respiration, il faut continuer encore, à parler et à être entendu. La force de son témoignage tient là, dans la durée, pour que la plainte ne soit pas que des paroles proférées, les faits et les mots, mais qu'elle devienne chant. C'est le gros plan sur son visage qui l'accueille. Il commence le film, et presque jamais nous ne retrouverons cette échelle. Peut-être est-ce le seul visage qui ne prétend pas faire bonne figure, ni parler à la place de quelqu'un, et c'est ainsi que son visage devient quelconque, un visage qui parle pour les morts : en gros plan, presque un masque mortuaire de cinéma, une mémoire à honorer, pour tous. Oui, ce n'est pas seulement pour elle que sa voix et son visage « parlent » : en tant que plan de cinéma, ce rapport image-son fabrique une écoute. La voix –

avons trouvé les tirets d'une intelligence extrême pour découper chaque proposition et rendre autonome les éléments : puisqu'on ne sait comment ils fonctionnent ensemble, comment la femme parle ou comment elle parle intensément, on reste grâce à eux dans cette indétermination étrange. C'est une impression de ce genre, indéterminée, indéfini et mouvante, que provoquent l'apparition de cette femme au début du film. Avec les tirets deleuziens, nous espérons produire pour notre lecteur la magnifique et impossible synthèse de son image à sa voix, et la puissance de son apparition : Une femme – Intensément – nous parle.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996, p. 90 et 114.

impossible à synthétiser avec son visage, ce plan de la tête qui va de gauche à droite et inversement – parle d'un intolérable passé qu'il nous faut entendre.

On ne sait si le film y parviendra, mais l'appel de cette femme reste mémorable, de 1989 à aujourd'hui, de la Roumanie à nous. Autant que sa voix, son visage dit : « Toi qui me regardes, entends et vois ce qui suit, ce qui nous est arrivé ». Il est avant tout un visage de cinéma, face à nous, et avec lequel il nous importe peu d'être roumains pour être concernés. En la laissant être « une femme », « cette femme », le cinéaste en fait une sorte de « passeur de mémoire », dont nous ne connaissons pas bien encore la teneur... Comme le nom impersonnel l'indique, ce passeur on ne sait qui il est, ni même comment il va nous aider à comprendre cette révolution roumaine. Son visage est là, laissé spontanément quelconque par Farocki pour nous y inviter, nous qui n'en savons rien, ou si peu.

L'importance de cet anonymat se mesure à la fâcheuse habitude que possède le cinéma d'identifier celui qui parle. Rares sont les figures en effet qui, dans les films, nous aident à comprendre de quoi il relève sans être forcément très identifiées : souvent il faut une précision (bon ou méchant, à croire ou à ne pas croire). Farocki laisse à cette femme son ambiguïté. Et il en fait ainsi un personnage spécial. Pour nous, elle est ce qu'Agamben appelle un « assistant » :

« Dans les romans de Kafka, on rencontre des créatures qui se définissent comme des assistants (Gehilfen). *Mais ils ne semblent pourtant pas pouvoir apporter quelque assistance que ce soit.* Ils sont bons à rien, ne disposent d'aucun « appareil », ne se livrent qu'à des pitreries ou des enfantillages, ils sont plutôt « bagarreurs » et parfois même « effrontés » et « lascifs ». Quant à leur aspect, ils se ressemblent tellement qu'on ne peut les distinguer que par leur prénom (...) : ils sont identiques, comme des serpents. Et pourtant, ce sont des observateurs attentifs, « rapides » et « souples », ils ont des yeux étincelants, et, contrairement à ce que laisserait présager leurs conduites puériles, leurs visages semblent appartenir à des adultes, des visages « d'étudiants ou presque » (...). Quelqu'un, on ne sait trop qui, nous les a assignés et il n'est pas très facile de s'en défaire. *En somme, « nous ignorons qui ils sont », peut-être sont-ils des envoyés de l'ennemi (...). Et pourtant, on dirait des anges, des messagers qui ignorent le contenu des lettres qu'ils doivent transmettre, mais dont le sourire, le regard, l'allure même "semblent un message".* »¹⁸⁹

189 AGAMBEN G., « Assistants », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005 / 2006, pp. 29-30 (nous soulignons).

Fortement énigmatique et pourtant bien présent à l'image, le visage de cette femme ressemble un peu aux « assistants » des romans de Kafka : son visage seul « semble un message ». Elle, semble « ignorer le contenu de sa propre lettre » : c'est Farocki qui en dégage toute la portée en la plaçant au début du film. Misant d'abord sur l'effet de présence que l'intensité de sa voix et de son visage provoquent, elle figure, en creux, le rassemblement de l'histoire et du cinéma dans son image. Il faut bien voir la place qu'elle occupe : à la fois elle est une sorte d'anonyme de cette révolution, une personne parmi d'autres qui ouvre ce film, en même temps que son visage constitue notre propre porte d'entrée pour les événements auxquels elle fait face. Rodika, car c'est ainsi qu'elle se nomme, est une figure comme il y en a beaucoup dans le cinéma de Farocki. Non seulement les gens qu'il nous présente sont souvent des anonymes de l'histoire (des personnes rarement filmées, peu connues, et non des puissants, des hommes d'État, etc.) *mais ils nous font d'autant plus prendre conscience d'une historicité de chaque être qu'ils sont relativement quelconques*, c'est-à-dire qu'ils sont d'abord des gens ou des visages, avant d'avoir un nom ou d'être quelqu'un... Le quelconque est une chance de partage au cinéma. Pour que l'histoire concerne le spectateur, en effet, il faut lui enlever beaucoup de qualités : noms, événements, dates, connaissances, identification, rôle... Pourquoi avançons-nous cela ? Parce que dans un film, *ce ne sont pas les gens réels* qui nous parlent de l'histoire et nous concernent. Ce sont bien *les événements du film eux-mêmes* qui nous font entrer dans l'histoire et nous la réapprennent à leur façon. C'est comme si, chez Farocki, il fallait oublier, oublier jusqu'aux noms que nous venons d'entendre, pour ne se souvenir que de comment le film nous met en relation avec les personnes et événements de l'histoire. Rodika est un événement de parole tout entier. Mais que fait réellement ce vidéogramme là au début des *Vidéogrammes* ? Quelle est sa fonction ? Que fait-il ici ? Ces questions, nous les posons à nouveau, car il nous faut voir comment, *précisément par son absence de qualités*, ce visage nous invite à entrer dans l'histoire de la révolution roumaine.

« Cette femme » donc, commence le film. Elle raconte :

« Je m'appelle Marceau Rodica, de la Co-op de Timisoara. Dimanche j'ai défendu le magasin, sur le chemin du retour, la Securitate a tiré sur nous. Plusieurs ont été arrêtés, frappés et torturés. A coup de crosse en plein visage. Je suis clouée au lit mais au nom de la Co-op, je veux me joindre à la jeunesse de Timisoara, et aussi à celle de Bucarest et du pays entier, pour la grande révolution. Nous voulons une vie meilleure, qu'on soit heureux, qu'il n'y ait plus de dictature, que Ceaucescu soit condamné ici, au Banat. Nous voulons remercier ici le patron de l'orthopédie ainsi que Madame le Docteur Teicu qui m'a opérée et devra bientôt le refaire à cause

des deux balles qui m'ont transpercée. Nous nous joignons à ceux de la Place de l'Opéra, pour qu'ils soient forts et qu'ils continuent. Nous ne voulons pas de la Securitate. On dit qu'ils veulent être acceptés par nous, non pas ça ! Il faut détruire les armes, et honorons maintenant nos quatre mille morts. »

Le témoignage est difficile à entendre. Les pleurs et les morts en soulignent le tragique. Le morceau choisi par Farocki laisse ses paroles chanter, et leur interruption par le carton-titre *Vidéogrammes d'une révolution* dit bien qu'il ne faut pas se méprendre : cette révolution n'existe pas ailleurs que dans ce qui va nous être adressé, c'est-à-dire dans les vidéogrammes qui vont suivre¹⁹⁰. C'est une scène d'exposition : elle présente les différents éléments à venir, les contenant en germe. Que fait vraiment cette femme là et quel est le sens de son adresse ? est ce qu'il nous faudra découvrir... Pourtant, *déjà*, cette femme ne parle-t-elle pas de quelque chose que nous pouvons pressentir, une révolution à venir ? Elle l'annonce, mais quelle est-elle ? Et que signifie sa présence si vindicative, ce côté « bagarreur » liés à cette étrange « lascivité » comme le disait Agamben des « assistants » ?

Ce gros plan de cinéma est étonnant parce qu'il figure un des revers de l'histoire que l'on écrit avec les victimes. C'est-à-dire que leur plainte et témoignage ont effectivement quelque chose de vindicatif et lascif, mais qui est offensif et tragique tout à la fois. Quand nous regardons Rodika et son visage pleurant, que nous entendons sa voix stressée, sa nécessité de témoigner ne rencontre-t-elle alors pas une joie triste à raconter, pouvoir raconter l'horreur ? Tel est *le ton* du témoin, et Farocki lui donne cette image. Une question chagrine cependant avec ce témoin particulier, cette victime blessée par la Securitate filmée par la télévision roumaine. Nous avons dit de ce gros plan qu'il n'était pas comme les autres... Que les plans télévisés qui viendront par la suite n'auront pas la même valeur de parole, ou de visage, faisant déchanter peu à peu la révolution... Alors quel est véritablement l'espoir dont regorge ce plan, tandis qu'au fur et à mesure du film nos propres visages se décomposeront chaque fois un peu plus devant le triste spectacle que les révolutionnaires nous offrent ? Eux qui feront de la révolution des images médiatiques, irregardables, décevantes ? Annonce-t-elle un espoir déçu qui parlera encore mieux des oubliés de l'histoire, et de la révolution roumaine accusée de monter de toutes pièces une « révolution de télévision »¹⁹¹, comme l'avait dit Baudrillard ? Farocki ne semble pas accorder beaucoup d'importance aux détournements

190 Une note de Barthes peut compléter notre propos. Comme il l'écrit à propos de Derrida : « La parole n'est pas seulement ce qui se parle réellement, mais aussi ce qui se transcrit (se translère) de l'expression orale, et qui peut très bien s'imprimer ; liée au corps, à la personne, au vouloir-saisir, elle est la voix même de toute revendication, mais pas forcément de la révolution. » De même dans le film de Farocki, la parole de cette femme liée à l'image de son visage, montre comment ses dires marquent son vouloir-saisir : traçant sa voix sous ses traits, l'image qu'en donne le cinéaste l'incarne et alors, il ne fait d'elle pas plus une voix de la révolution, qu'une voix habitée, revendiquée.

191 BAUDRILLARD Jean cité par Harun Farocki, « Written Trailers » in Antje Ehman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 228.

médiatiques prétendus de la révolution. Il part des images – et de celle de cette femme – pour nous la faire mieux comprendre. *Ce gros plan sur Rodika contient l'ambiguïté toute entière de la révolution que le film va nous montrer, avec ses déceptions, ses espoirs.*

Ainsi, nous pourrions dire ce visage est bel et bien un « assistant », au sens que lui donne Agamben lorsqu'il conclut de ce personnage que :

« L'assistant est la figure de ce qui se perd. Ou, mieux, de la relation avec ce qui est perdu. Cette relation renvoie à tout ce qui, dans la vie collective comme dans la vie individuelle, sombre à chaque instant dans l'oubli, à la masse infinie de ce qui est perdu de manière irrévocable. A chaque instant, la mesure d'oubli et de ruine, le gaspillage ontologique que nous portons en nous excède de beaucoup la pitié de nos souvenirs et de notre conscience. Mais ce chaos informe de l'oubli, qui nous accompagne comme un golem silencieux, loin d'être inerte ou inefficace, agit en nous avec pas autant de force que les souvenirs de notre conscience. *Il agit différemment pourtant. Il est une force, il est quelque chose comme une apostrophe de ce qui est oublié, qui ne peut pas se mesurer en terme de conscience, ni être accumulé comme un patrimoine, mais dont l'insistance détermine le rang de chaque savoir et de chaque conscience. Ce qui est perdu n'exige pas d'être rappelé ou exaucé, mais de rester en nous en demeurant oublié, perdu – et pour cela seul, inoubliable. Dans tout cela l'assistant est chez lui. Il annonce le texte de l'inoubliable et le traduit dans la langue des sourds-muets. De là ses gesticulations obstinées, de là son visage impassible de mime. De là, aussi, son ambiguïté irrémédiable.* »¹⁹²

Cette femme, bien plus qu'un simple témoin, n'est-elle pas un assistant pour voir tout le reste du film ? Par son ton, ne parle-t-elle pas au spectateur d'une « relation avec ce qui est perdu » ? Ses « gesticulations obstinées » et le gros plan sur son visage contiennent pour nous une ambiguïté que le film de Farocki finira par lever : ce que sa figure semble passer, ce n'est pas uniquement le témoignage pour les morts à Timisoara, cette plainte vigoureuse. En la mettant en exergue, le statut spécial que le film lui confère fait d'elle « un assistant ». Elle est celle qui, malgré tout ce que nous allons voir ou croyons savoir de cette révolution, « agit différemment pourtant ». Ça commence par son visage, sa voix. Sa figure cinématographique semble passer « la mémoire de quelque chose qui n'existe pas encore », une manière de se

192 AGAMBEN G., « Assistants », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005 / 2006, pp. 37-38.

rappeler ce qui tombe dans l'oubli, une part de l'événement qui n'a pas eu lieu parce que personne n'a su la faire advenir : la révolution. Même pour celui qui sait ou croit que la révolution roumaine rivalisa en mises en scène tragiques pour glorifier la révolution en simulant de fausses tortures pour légitimer le nouveau régime, *cette femme contient une adresse qui nous prépare, tous, à voir ce film comme s'il allait présenter une révolution à laquelle il faut croire. Pourtant, c'est grâce à elle aussi que nous comprendrons une chose : que la révolution qu'elle appelle de ses vœux ne viendra pas.* Nous comprendrons que les révolutionnaires n'honoreront rien de ses paroles, de cette plainte dont ils désiraient pourtant répondre par l'instauration d'un nouveau pouvoir. Quelque part, Rodika la contient déjà (cette déception) mais elle dit aussi que la révolution aurait pu être autre chose (du possible.) En ce sens, elle ouvre le film comme un assistant au sens précisément où l'a défini Agamben. Annonçant une révolution qui ne viendra pas, la voix de cette femme permet néanmoins d'en fabriquer une « apostrophe », elle permet d'entrer en rapport avec cette révolution même si nous ne savons rien de celle-ci, même si les révolutionnaires ont eux-mêmes oubliés de la faire. L'anonyme décuple cette force, et la rend désirable pour le spectateur, qui l'attend, désormais, grâce à ce gros plan de cinéma. *Son visage anonyme insuffle au film une sorte d'histoire autre, que les images médiatiques de la révolution qui viendront ensuite auraient pu faire oublier.* Il écrit l'histoire en créant une résistance infaillible des hommes, celles des hommes qui toujours sont prêts à lutter.

Si un visage anonyme peut avoir une fonction critique, et de lutte, c'est très certainement parce que l'histoire qui est écrite avec lui opte pour un versant *cinématographique* – d'un visage, d'une parole, de leur exposition – pour œuvrer à une mémoire réellement partagée. Le visage de Rodika est placée au début du film pour, selon nous, donner clairement envie de voir la révolution, d'y croire, par le seul rythme de sa parole. Celui-ci nous fait dire que les visages, pour Farocki, ont cette fonction d'exposition à notre être ensemble face à l'histoire non seulement par ce qu'ils nous regardent, mais parce qu'ils brisent les usages d'identités et de paroles courants. Il s'agit par là de mettre en commun nos pensées et nos corps dans des rythmes vivants – ceux qui répondent à nos nécessités les plus intenses même s'il parlent d'un échec, d'une réussite, d'une épreuve. Avant même d'avoir vu la moindre image de la révolution, de révoltes dans les rues, de fusillades ou d'en connaître le récit, le début de *Vidéogrammes d'une révolution* inscrit la singularité d'un visage qui indexera le reste du film. Et sous chaque image suivante, la permanence de ce visage impulse quelque chose d'inoubliable. Avec elle, le film nous montre que, derrière l'histoire des révolutions, il y a surtout des hommes et des femmes qui sont pris dans le réel, « une bouffée de réel à l'état

pur »¹⁹³. Ils ne s'agit pas de conscience historique au sens où ils savent qu'ils écrivent l'histoire avec cette révolution, mais d'une conscience plus concentrée sur le fait d'être dans le temps. Conquérir un *être historique* non pas pour agir et faire l'histoire, mais pour *être capable de se trouver dans le temps comme on se trouve au monde*, être pris dans le réel, dans le cours des choses. Une révolution, c'est beaucoup plus banal qu'on ne le croit. C'est avant tout être présents aux choses « qui se passent avec nous tous les jours » comme le dit l'homme de théâtre Ivan Viripaev. « Le spectateur ne comprend-t-il pas ce qui se passe avec lui tous les jours ? » demandait le metteur en scène. Il nous rappelait par là que c'est aussi un des enjeux de la représentation.

Dans son texte de 1933 *Expérience et pauvreté*, Walter Benjamin parle d'une chute du cours de l'expérience propre à notre temps. Celle-ci existe pour l'histoire et pour le cinéma : par cette crise de la présence, et notre incapacité à faire l'expérience de quoi que ce soit, nous sommes rendus spectateurs du cinéma et de l'histoire, pauvrement. Farocki fait de la présence un enjeu de cinéma, vital et politique, et cela passe par ce visage qui dans ce film nous invite à voir, à croire, même si les raisons de croire vont en diminuant... Le cinéma doit créer un lien à l'histoire, ouvert, mineur, partageable, ce qui est finalement très éloigné des images produites par les révolutionnaires. Ce qu'exige ce visage qui nous regarde, c'est de la présence : l'acquérir (à l'écran), la donner (au spectateur), l'écrire (pour Farocki). Nous pensons que cette présence du visage de Rodika a quelque chose de révolutionnaire, à la fois dans le plan choisi par le cinéaste et à la fois pour la révolution que le film s'apprête à montrer : son visage intime de « com-prendre », c'est-à-dire prendre avec nous « ce qui se passe avec nous tous les jours ». Avec des visages, Farocki répond à la « pauvreté » de notre expérience cinématographique et historique. Il tente de nous mettre face à l'histoire au sens de nous mettre *dedans*, c'est-à-dire de nous y *lier*. Mais c'est lorsqu'on entre enfin dans l'histoire comme spectateur de cinéma grâce à une forme d'adresse soutenue et amplifiée par Farocki dans sa reprise, que le problème se complique.

C – 1944-1960 : Voir deux visages dans la guerre

Ce n'est pas tout à fait une image de cinéma, c'est une photographie, et elle contient sûrement le visage le plus commenté des films de Farocki. À son sujet il y eut quelques polémiques quant à ce qu'en dit le commentaire : elle est photographiée « parce qu'elle est belle », et elle tourne son regard, comme une femme regardée par un homme le ferait dans la rue, pour regarder « une vitrine ». C'est la femme qui arrive au camp, photographiée par un

¹⁹³ Dans son *Abécédaire*, Gilles Deleuze dit de Mai 68 qu'il fut un mai révolutionnaire parce que les gens se trouvaient tout à coup pris dans le réel, « une bouffée de réel à l'état pur ». C'est à ce même passage que nous avons emprunté la distinction précédente entre « avenir de la révolution » et « devenir révolutionnaire des gens », qu'il ne faut pas confondre, qu'on ne peut pas confondre. Voir plus bas le chapitre sur l'événement.

SS, fin mai 1944¹⁹⁴. Nous l'avons vu dans la partie précédente, le fond du commentaire ne nous intéresse guère, ni même sa véracité. Nous nous demandons plutôt pourquoi Farocki emploie ces mots en rapport à cette image. Parce que le cinéaste ne peut penser le rapport mot-image comme un principe de stricte illustration, ce commentaire lui sert, selon nous, à écrire une version de l'histoire *pour cette femme* et qui provient *de l'image elle-même*.

Il faut en effet remarquer combien Farocki possède une façon singulière de reprendre cette image pour écrire une histoire des victimes. Il commence par redonner le contexte de la prise de vue par une fiction narrée au présent : « il la photographie ». Ensuite, il évoque le destin de cette femme : « Le camp, dirigé par les SS, va la détruire et le photographe qui fixe, qui éternise sa beauté, fait partie de ces mêmes SS ». Farocki passe de l'un à l'autre : de la constitution de l'image qui la rend re-présentable à nouveau sous nos yeux, à l'archive comme trace de la destruction de cette femme. Par ce va et-vient, Farocki tente de nous faire sentir qu'écrire une histoire des victimes à partir de leurs visages photographiés ne peut se faire que *si on comprend tout à fait ce que c'est que d'en "prendre" une image*.

Par deux fois, Farocki nous en informe. D'abord, il soutient de son commentaire la forme de tragédie liée à toute prise de vue : elle capture le vivant, et le garde capturé bien après sa mort. Ensuite, l'exposition de cette remarque rend également perceptible au spectateur que les images d'archives sont produites par ceux qui, dans l'histoire, dans le temps, détiennent la possibilité de faire une image comme ils détiennent le pouvoir de décision de vie ou de mort. Faire une image, c'est « conserver *et* détruire », dit souvent Farocki. Dans son cinéma, nous nous trouvons face aux victimes précisément parce que les images d'archives sont souvent celles du pouvoir qui oppresse, opprime, réprime et tue. C'est cela que le « il la photographie et il va la détruire » de la scène doit nous faire sentir : l'existence de l'image des victimes est liée à leur mort dans l'histoire et à leur survie dans l'image. D'où le fait que Farocki se concentre sur la narration de la prise de vue : c'est elle qui pourra non seulement nous adresser le témoignage de l'image (1.2.) mais aussi écrire une histoire autre, pour cette femme, avec cette même image. Car certes le SS a éternisé son visage dans le cliché, mais dans ses reprises Farocki nous montrera combien l'image possède une forme de résistance à la première prise – qui éternise et met à mort – si l'on restitue comment le cliché porte en lui la trace de la situation de la prise de vue dans son ensemble.

« Il la photographie », dit le commentaire de Farocki. Il "fictionne" la prise de vue, pour nous décrire l'enjeu qu'il y a à reprendre cette photographie aujourd'hui *comme une prise* : il y la *prise* d'une photographie de la victime et son *preneur* le SS. Il montre le pouvoir qui s'exerce dans le cliché, dans le faire image. Pour raconter l'histoire de cette victime, le

194 LINDEPERG Sylvie, « L'Étrange Album de famille du XXe siècle : le cinéma et la télévision face aux photographies d'Auschwitz », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1 N° 89-90, p. 37.

L'auteure y précise la date des photographies à l'arrivée du convoi des Juifs hongrois, fin mai 1944.

cinéaste ne se concentre pas uniquement sur le fait qu'elle nous regarde. Pas plus qu'il ne permet un « emboîtement du regard » du spectateur avec celui du photographe. Il nous adresse le visage de cette femme par l'ensemble des traits filmiques de la prise de vue, par laquelle il va nous informer de son histoire. Farocki, en racontant la prise de vue, écrit bel et bien l'image pour cette femme. En racontant l'humanité de la prise de vue *et* la mise à mort, Farocki nous remet face à l'exigence d'un usage différent de ce qui est filmé pour celle que nous voyons à l'écran. Il appelle à une autre prise.

Écrire un visage de l'archive dans la relation dramatique qu'elle entretenait avec celui qui la photographie, voilà ce que fait Harun Farocki pour la femme d'*Images du monde* – et il le fait en offrant ce visage au présent, qui le pose en récepteur de l'archive comme *des gestes* qui l'ont constituée. Les gestes du photographe sont extrêmement importants : ce sont eux qui vont, en rencontrant l'archive restante dans la fiction de Farocki, appeler à une autre histoire. C'est pourquoi dans son film, le visage de cette femme visible à l'écran doit être construit *dans ce qui a permis son image*, en même temps qu'écrit *avec ce qui en fait de nous les dépositaires*.

« Le geste cinématographique de Farocki, à ce moment, consiste à produire une nouvelle refente dans le visible, un (...) acte de lisibilité dont la mise en forme vise à *renverser le point de vue* depuis l'intérieur même d'une image produite selon l'abjecte point de vue de la "sélection" comme technique de *management* humain. En s'approchant bien au-delà de ce que prétendait faire le photographe, Farocki s'interroge sur le visage en tant que tel, le visage singulier (...). Il n'en demeure pas moins face au paradoxe, à la double face de l'image qui, d'un côté, participe à la destruction de cette femme, et d'un autre nous regarde depuis l'éternisation même de son humanité. »¹⁹⁵

Didi-Huberman parle d'une « double face » de l'image, qui contient « destruction » et « éternisation ». C'est justement parce qu'elles se confondent dans le cliché que le cinéaste Farocki peut écrire l'histoire de cette image avec toute sa violence et qu'il peut le faire *pour cette femme*. Mais il ne le fait pas en rendant la sélection à sa dimension de « management » humain : c'est la prise de vue elle-même qui est informée comme situation humaine de regard, par la fiction. « Il déclenche », « la femme s'entend à tourner son regard » : par la narration des gestes qui ont constitué l'archive, Farocki rend possible de regarder comment son visage

195 DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 139.

fut capturé par le SS comme une chose qui nous concerne en tant que personnes présentes. *Il s'agit de faire en sorte que, regardant l'archive de son visage, ce soit bien d'elle que nous nous préoccupions, de ce que son visage exige comme image figée dans l'éternité...* La duplicité du commentaire est ce qui lui rend une histoire non pas au-delà du geste « abjecte de la sélection », mais avec lui, d'où provient l'image.

On pourrait alors revenir sur l'écart avec lequel Farocki œuvre pour la reprendre. Par la fiction, le commentaire rend manifeste celui qui existe réellement entre deux regards : le SS et elle. Nous spectateurs, nous ne venons qu'*après*. Car le commentaire présentifie la prise de vue, mais absolument pas l'archive, dont *nous* sommes les dépositaires. Aussi, en re-racontant « la prise » Farocki donne-t-il à sentir toute l'importance des deux gestes : celui qui *prend* le premier cliché, celui qui le *reprend* pour elle. Il s'agit alors pour lui de nous mettre dans une relation à l'image qui désire qu'une autre histoire en soit écrite, pour celle que nous regardons. Cet écart qu'accuse le commentaire fictif permet d'ailleurs que nous n'emboitions pas le regard du SS *sans comprendre que raconter son geste sert à celle qui est photographiée*. L'intolérable de la prise de vue devient humain, devient destruction, devient insupportable et regardable tout à la fois. L'exigence d'histoire n'est pas, dans le cinéma de Farocki, une chose facile à regarder. Néanmoins, il crée les conditions nécessaires pour nous y inviter. Le visage s'extirpe parce qu'il n'est tout à coup plus là où devrait être (le camp) mais transposé dans un monde de vitrines, de boulevards. La rudesse de cette transposition, à qui est-elle adressée, sinon à nous ? Malgré tout, cet écart rend lisible l'image à la fois dans son contexte, et comme prise de vue d'humanité et de destruction.

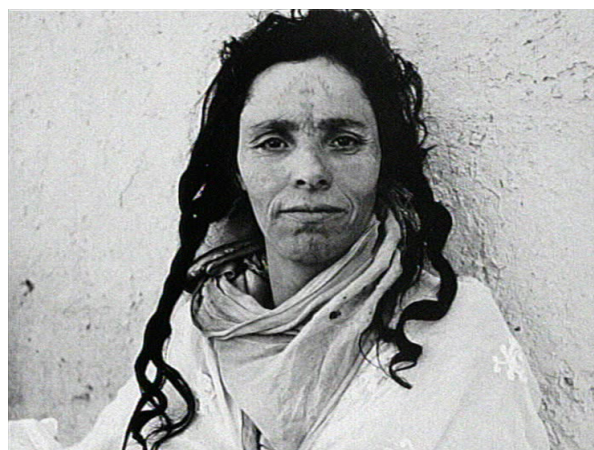
Pour mieux comprendre ce qui se joue dans la reprise de ce visage, et les raisons d'une exposition nécessaire chez Farocki des premières prises afin d'écrire une histoire des victimes photographiées, on peut observer un autre écart, renouvelé un peu plus tard dans le film. Par une transversalité historique, nous nous trouvons alors en 1960, en Algérie, où le film va chercher d'autres visages photographiés dans l'histoire.

« Il y a un monde entre les femmes juives photographiées par le fonctionnaire nazi dans l'*Album d'Auschwitz* et les femmes algériennes photographiées en 1960 par Marc Garanger, un soldat français du contingent préposé à établir les cartes d'identité, poursuit Didi-Huberman dans son analyse. Mais c'est justement parce qu'un monde comme celui d'Auschwitz a pu fonctionner – avec ses deux laboratoires de photographie – que l'atteinte faite à la dignité des femmes algériennes devrait *déjà* nous sembler intolérable. C'est, en tout cas, le saut

qu'effectue Farocki dans son film, et, en général, dans sa réflexion au long cours sur la participation des images à toutes logiques possibles de la destruction »¹⁹⁶

Dans cette citation, Didi-Huberman accentue le lien que tisse le cinéaste entre deux images de destruction. Nous l'étudierons à proprement parler dans la seconde partie consacrée aux politiques du montage farockien et ses intervalles. Ici, sa citation nous intéresse pour décrire le travail réalisé par Farocki autour des visages. Dans les deux cas, les visages apparaissent, muets, fixes. Ce que leur silence comme leur fixité fait surgir, c'est une présence incroyable, accompagnée d'une certaine forme d'exigence. On retombe là autant sur le travail réalisé autour du témoin Thai Binh Dan : la dignité exposée dans la plus grande fixité sonne comme un appel, appel contre ceux qui ont regardé ces visages, et pour ceux qui les regardent *par-delà la prise de vue*.

Les formes données aux visages, on commence à le comprendre, sont en fait engagées chez Farocki dans une résistance à la prise de vue première qui, souvent, est le fait du pouvoir. En ce sens, Didi-Huberman a raison de rapprocher ces deux visages, ceux des « femmes juives » et ceux des « femmes algériennes », mais moins parce que le montage nous *préviendrait* de l'intolérable de ce genre de situations qui se *répètent* dans l'histoire (« l'atteinte à la dignité des femmes algériennes devrait *déjà* nous sembler intolérable ») – que parce que *le visage photographié* semblerait lui-même servir, ainsi qu'on va le voir dans ce rapprochement, à des « *logiques possibles de la destruction* » selon l'excellente formule choisie par Didi-Huberman.



Les visages de 1960 doivent être regardés avec d'autant plus d'attention qu'ils ont eux aussi été capturés par des ennemis. Le visage y est identité, certitude, déterminisme, face de passeport et ils nous parlent amplement de ce que son cinéma fait à ces situations-images, de la stratégie qu'il adopte pour les reprendre. Toujours, il en redonne le contexte de prise de vue,

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 142.

le contexte de regard : c'est lui le lien. Le regard du filmé – capturé puis redonné – est un biais pour penser politiquement l'histoire avec une situation de cinéma. Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, Farocki va jusqu'à réintroduire ce lien du regard dans des images de visage qui pourtant ne faisaient que recenser des faces. C'est ainsi que le cinéaste rapproche :

- les photographies des femmes algériennes par le militaire français Marc Garanger pour établir leurs cartes d'identité,
- et le SS qui photographie une file d'enregistrement au camp, devant laquelle passe une femme, qui tourne la tête et le regarde.

Pour ces deux situations, Harun Farocki rajoute la composante du regard à ces images « dispositives » dont l'opération d'enregistrement, lisse en elle-même et automatique, ne capturerait que la face. En y ajoutant le regard il leur donne, plus qu'un contexte, une profondeur et un visage. En tant que paradoxe de tout seuil, le visage est à la fois intérieur et extérieur. « Lieu d'exposition » de notre être au monde comme le dit souvent Agamben, il figure nos pensées, sensations, sentiments... expressément ceux-là mêmes qu'il nous faut parfois masquer. Peut-être est-ce pour cela que Farocki passe beaucoup de temps à masquer de sa main la bouche de femmes habituellement voilées, ces algériennes que photographie Garanger ! Ce que l'œil peut occulter dans son expression, la bouche ne le peut pas. Normalement dédiées à la famille ou aux proches, leurs bouches font irruption comme pli, plissement expressif hésitant entre la dissimulation et l'expression. Et si Farocki raconte que jamais nous n'aurions dû voir cette part du visage qui ne nous est pas destinée, on sent également l'émotion du film pour ces visages dévoilés... Elle fut sûrement éprouvée par le photographe mais celui-ci n'en effectue pas moins, simplement, sa mission. Le commentaire s'interroge donc plutôt sur ce que l'image peut dire des situations de regard que les femmes voilées rencontrent, elles, d'ordinaire :

« Des visages qui jusqu'à présent ont porté le voile. Le voile couvre la bouche, le nez, les joues et laisse les yeux à découvert. Les yeux doivent être habitués à rencontrer un regard étranger. La bouche ne peut être habituée aux regards. »

La mission de Marc Garanger consistait à prendre des photo d'identités de ces femmes, une opération qui devait servir au contrôle des populations où le visage recense une apparence et lui assigne une identité. Reprenant ces images, le cinéaste décrit lui les bouches avec attention parce que c'est ce viol du visage de nos sociétés contemporaines qui existe dans les sociétés de contrôle où la figure, filmée et fichée, empêche que le visage soit pli et repli plutôt que

face... Ainsi que le film le dit si bien, non seulement le contrôle en occulte des parts essentielles mais, comme les images provenant de la "stricte" mission du soldat français, il ne comprend pas *ce qui fait* le visage :

« La police ne sait pas encore définir le visage d'un homme dans ses traits permanents, ce qui en lui reste identique dans la jeunesse et la vieillesse, la joie ou le chagrin. La police ne sait pas ce qu'est l'image d'un homme. »

Le film dira aussi qu'à la morgue, un médecin n'identifie pas l'âge des morts d'après leur visage, mais leurs mains. Ni les policiers ni le médecin légiste ne peuvent comprendre ce que sont les plis du visages, comment celui-ci se plisse, avec le temps, avec les émotions, il se transforme... D'abord, le visage ne change pas « de vieillesse » mais d'*expérience*. Et ce qui évolue dans le temps avec cette expérience-là, et que Farocki s'attache à voir, c'est notre manière de montrer ou de masquer en fonction de ce que nous vivons, de ce que nous décidons face au contrôle policier des visages, ou aux sommations de faire bonne figure qui existent au quotidien. Le visage est rendu à sa seule face derrière de telles barrières de sécurité : repli sur soi des émotions, repli de sa singularité derrière la bonne image, celle qui ne sait pas ce qu'est un homme – replis que les situations exigent. Elles ne comprennent pas *ce qui fait le visage ou l'image d'un homme*. Mieux, elles sont ce qui l'empêchent.

Face caméra, Farocki reprend alors les photographies d'identité qu'établissait Garanger *pour ce qu'elles sont* : des identités fixées, figées, des faces irréductibles, à ficher, classer, et non à comprendre et à rencontrer. C'est la prise, telle quelle, et il lui ajoute une autre composante, oubliée : le visage, comme lieu sensible de nos traits, où le langage et l'expression parlent de nous, de notre capacité à échanger, de s'exposer dans une apparence et dans une langue, sensiblement et intelligiblement. C'est pourquoi il vaudrait mieux rapprocher les visages expressifs et contenus des algériennes photographiées par Garanger, de celui de Rodika dans *Vidéogrammes*. Dans les deux cas, le visage est un lieu sensible où un être au monde demanderait à être partagé, tandis que leur contexte font que leurs traits sont réduits à une reconnaissance policière ou à une utilisation médiatique. Or, dans *Vidéogrammes d'une révolution*, seule Rodika est « dans la parole » disions-nous, « dans le langage » : un geste de don, sur le seuil de son visage... Harun Farocki a raison de se concentrer sur l'expression du visage de ces femmes roumaines et algériennes telles qu'elles furent filmées, parce que l'expression est toujours cet autre pli du visage, oublié. De plus, quand le cinéaste effectue la reprise de ces visages, il montre le geste utilitaire de leur prise de vue et le point de vue déjà engagé qui ont désiré façonner cette expression. Dans ces deux cas, la présence de l'armée française en Algérie ou la révolution roumaine sont loin de n'être que des contextes que le

cinéaste convoque pour comprendre les photographies et les images : avec eux, Farocki transforme ainsi les prises en reprises, les faces en figures. C'est un changement qualitatif. Le visage pris *et* repris se trouve *et* dans le dispositif de pouvoir *et* libéré par le regard nouveau posé sur lui. La transformation est de taille. Le visage devient une figure cinématographique où il y a clairement un enjeu politique – de l'identité, de la communauté, du pouvoir – *mais cela se passe surtout dans le cinéma lui-même, et ses mises en scène*. Certainement Farocki cherche-t-il là sa capacité à nous figurer autrement. Ce qui n'est pas une mince affaire.

L'image d'identité est le lieu photographique du pouvoir. La reprendre ne va pas sans une stratégie qui, plutôt que de démonter celle du pouvoir, doit au contraire exposer ce lieu et le pouvoir qui nous y tient. En quoi une critique de ce type est-elle plus à même d'être critique ? *Images du monde et inscription de la guerre* nous apporte une réponse provisoire. Si le langage est lieu de pouvoir, c'est aussi parce qu'il contrôle l'expression et pas uniquement le discours ; les visages clos des femmes algériennes le montrent : ils sont interdits. Et bien qu'ils le soient face à l'ennemi, le film montre cet interdit oeuvrer. Il révèle alors que les visages clos « contiennent » autre chose : ils maintiennent enfermés une certaine colère. Parce Farocki restitue le contexte de la prise de vue, nous comprenons cet air farouche qui parfois se dessine sur les visages des femmes algériennes : la fabrication de l'image par Garanger elle-même est production de ce regard. Le lieu de la critique est double (celui de la prise et reprise), Farocki allant de l'un à l'autre pour, entre les deux, parvenir à montrer ce qui était contenu et le rendre lisible. Tout cela marche bizarrement : la voix parle et dessine le contexte, la photographie d'identité est montrée et nous voyons finalement autre chose... Mais, le cinéaste laisse ainsi au visage la possibilité d'être autre chose qu'une face, et de le devenir devant nous, donnant au regardeur la capacité de penser ce rapport de pouvoir avec le photographe.

Pour Farocki, il faut surtout penser ce qu'engage une distance, une manière de voir, de photographier, de regarder quelqu'un qui nous filme... Il conclut d'ailleurs cette scène sur cette différenciation sensitive : « Une bouche pour pouvoir goûter quelque chose, doit s'approcher de son objet. L'œil, lui, pour voir, peut rester à distance. » Entre autres, cette distinction entre l'œil distant et la bouche qui doit s'approcher de son objet, est censée nous révéler combien leur œil est habitué à rencontrer des étrangers, alors que la bouche masque plus difficilement leur moue. C'est une manière de lire les visages photographiés de femmes qui furent toujours voilées : en cherchant les signes trompeurs. Mais ce que fait Farocki, c'est aussi un tout autre portrait de ces images *a priori* soumises quand il donne tout à coup une différence extrême aux visages de ces femmes. En effet, en faisant naître de leurs portraits deux traits – œil et bouche – qui rendent le visage à sa capacité *de se replier pour résister*, Farocki insuffle à ces visages une expression capable de les détacher du réseau de forces dans lequel elles sont

prises. Ces femmes « photographiées pour la première fois » alors qu'elles ne durent jamais l'être, nous font penser à ce qu'est un visage plus que toute autre photographie de police, parce que leurs traits ne sont pas encore assez accoutumés à la prise de vue, à ce rapport de force qu'est la prise de l'image. Elles l'éprouvent pour la première fois, et nous savons que c'est un viol d'une loi sacrée. Nous parvenons à comprendre avec elles *la violence qui saisit leur visage au nom d'un contrôle*, et discerner, avec ces images exposées par Farocki dans leur situation de pouvoir, *l'enjeu de résistance que constituent nos traits et plis, irréductibles à l'image d'un visage*. Ils en sont la figure cinématographique que le cinéaste tente d'apposer à celles du contingent français en Algérie, en 1960, qui les recensait.



Dans son cinéma, Farocki nous met à distance d'images de visages qui furent photographiés, contrôlés, tués. Il configure des images du monde et de l'histoire, qui peuvent être opératoires et dispositives : elles filment une routine (la sélection) ou sont une simple opération de contrôle (recenser des faces, établir des cartes d'identité). Pourtant, chaque fois il y a des hommes ou des femmes qui sont devant et derrière la caméra. C'est pourquoi le cinéaste fait ensuite naître de ces images et de leurs reprises, des *figures*, où la pensée, le commun et la résistance sont possibles parce que le cinéaste est parvenu à saisir dans la situation-image ce qui faisait son humanité, ce qui faisait qu'elle nous regardait. Le visage, surtout lorsqu'il provient d'une situation de pouvoir exercée avec l'image, semble inviter à une adresse et une reprise. Contrairement aux policiers qui « ne savent pas ce qu'est l'image d'un homme », Farocki ne semble pas le savoir davantage, mais c'est aussi ce qui fait la richesse de son cinéma : d'en être la recherche constante et acharnée.¹⁹⁷

197 Le cinéma ne sait pas. Il ne dit rien non plus. En tant qu'art il est une forme de médiation spécifique et une forme qui pense. Le cinéma met en jeu ses moyens avant de s'assurer de ses fins. C'est le sens que le philosophe italien Giorgio Agamben donnait à l'expression « médialité pure ». De même, les visages chez Farocki sont « moyen cinématographique » d'adresse pure, c'est-à-dire qu'ils ne donnent pas l'image d'une personne ou une figure à l'événement, il est rapport aux personnes, rapport aux événements. D'où le fait qu'il puisse être aussi rapport au photographe, rapport de pouvoir, dont l'image est la trace...

Après ces trois exemples de films qui se proposaient de commencer à l'exposer, il nous faut maintenant voir comment le cinéaste a choisi chaque fois des écritures singulières, pour mettre en scène ces visages d'abord comme des êtres quelconques, anonymes, victimes ou oubliés de l'histoire... Et leur redonner ensuite une force, en reprenant les images qui furent faites d'eux, en conservant leur oubli, leur caractère quelconque...

1.3.1.2. Des visages de cinéma pour donner un nom

« Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms
que celle des gens reconnus, <fêtés,
les poètes et les penseurs ne faisant pas exception> ».
Walter Benjamin¹⁹⁸

La partie précédente visait déjà à observer la mise en scène des visages quelconques de l'histoire. C'est toute une série de postures qui s'y est révélée : la fixité était tantôt celle de l'air digne d'un témoin rejoué (Thai Bihn Dan), tantôt celle d'une photographie demandant une lecture nouvelle (l'archive du SS contenant le visage d'une disparue), tantôt un regard jamais adressé à d'autres hommes que ceux de la famille (les femmes algériennes). Dans le cas de Rodika, le visage n'était plus foncièrement de face, ni fixe : la parole entraînait la tête dans un basculement de droite à gauche, et réalisait une image de visage entièrement mobile, parlant pour les morts à Timisoara. Nous avons là commencé à décrire tout ce que fait Farocki pour écrire une histoire des sans-noms. En plus d'être une *posture*, chacune de ces écritures est une *combinaison* : visage/voix, image/son ou commentaire, qui vise à remplir l'exigence de mémoire des oubliés de l'histoire. Le visage en est le haut lieu parce qu'il accueille la parole, mais aussi parce qu'il appelle le spectateur à une présence envers ces témoins. Tous sont des victimes, mais pour que quelque chose de leur histoire nous soit adressée, il ne suffit pas qu'elles nous fassent face. Il faut une inscription de leur visage qui raconte comment leur image provient d'une tentative de les vouer à l'oubli, à l'absence de parole, à la disparition.

Écrire pour donner un nom ? À regarder ces trois visages, on remarque que l'exigence de nom qu'un plan de cinéma doit remplir commence par rendre sensible la potentielle non-adresse de ces visages et de leur voix. Écrire pour eux, c'est les « exposer » de nouveau dans le péril de la première prise et les « protéger, c'est-à-dire les sauve(r) »¹⁹⁹, « sauver les noms

198 BENJAMIN W., « Paralipomènes et variantes de "Sur le concept d'histoire" », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, pp. 454-455.

199 PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Le Cerf / Livre de Poche, 1994, p. 214.

imprononcés de l'histoire »²⁰⁰. En décrivant cette stratégie de Farocki qui consiste à reprendre les premières prises, à réécrire en images et en sons ces visages, peut-être parviendrons-nous à saisir comment son cinéma remplit l'exigence d'un nom pour ces visages pris en images, « fantômes d'un avenir encore insu, qu'il revient à l'historien de faire lever de son récit historique »²⁰¹.

C'est dans la *Petite histoire de la photographie* qu'on peut voir chez Benjamin l'idée d'un besoin de « nom » rencontrer un « visage » :

« (D)ans cette pêcheuse de New Haven, écrit Benjamin, qui baisse les yeux avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose de plus qu'une pièce témoignant de l'art du photographe Hill, quelque chose qu'il est impossible de réduire au silence et qui réclame impérieusement le nom de celle qui a vécu là, qui est encore réelle sur ce cliché et ne passera jamais entièrement dans l'art. »²⁰²

À reprendre des images de visages de l'histoire, des visages qui sont parfois aujourd'hui morts, Farocki le sait peut-être plus que d'autres : le visage a besoin d'une forme de rédemption, d'être « nommé » comme le dit Benjamin de la pêcheuse de New Haven. Ses yeux, sa posture, son visage, son existence dans l'image « réclame impérieusement le nom de celle qui a vécu là ». Or, Benjamin dit que la personne a quelque chose d'irréductible et qu'elle ne « passera jamais entièrement dans l'art ». Dans le cas d'*Images du monde* et de la femme qui arrive au camp, on notera pourtant ce paradoxe : c'est justement parce qu'elle est sur une image que le cinéaste peut quelque chose pour elle ; *l'art peut écrire ce visage dans l'exigence de son nom, de cette photographie silencieuse*.

C'est précisément une question d'écriture. Cette exigence émanant de la personne à l'image que Benjamin fait ici sentir dans le portrait de la poissonnière, est ce qu'écrivent pour nous les visages d'un certain cinéma documentaire. Catherine Gillet a étudié ceux de Chris Marker et elle se demandait :

200 *Ibidem*, p. 233.

201 *Ibid.*, p. 232.

L'expression employée ici par Françoise Proust peut faire penser au texte de Serge Daney *Un tombeau pour l'œil*, où il décrit le travail des Straub. Daney a une formule pour parler de l'énonciation au cinéma : « Voici+événement = pouvoir » dont on pourrait faire ici un pastiche « Visage+son=nom » puisque les combinaisons sont aussi un enjeu de résistance.

DANEY Serge, « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, p. 33.

202 BENJAMIN W., « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, p. 299.

« Que cherche-t-il dans les visages photographiés, filmés ? Pourquoi cette insistance à filmer le visage de l'autre, à le donner à voir ? (...) que saisit-il dans ces visages ? »²⁰³

Pour aussitôt donner une réponse, qui vienne des films eux-mêmes : « "D'abord le regard" dit le narrateur dans *Le train en marche*. (...) "Ensuite le cinéma, l'imprimerie du regard" ». ²⁰⁴ Ici, Catherine Gillet dissocie bien les deux temps : il y a d'abord le regard, et, ensuite, il faut « l'imprimerie de ce regard » c'est-à-dire son écriture cinématographique. Parce qu'il existe sur une image, imprimé, il est ce qui soit être redonné. Au cinéma, le problème diffère de la photographie, parce qu'il y a montage. Mais une différence bien plus importante se situe entre Marker et Farocki. Chez Marker, les visages filmés le sont par lui au tournage. Chez Farocki, ce sont des images prises par d'autres, des archives d'un rapport de forces et d'une situation humaine de regard. Ce qui les rassemble, c'est une manière de mettre en scène ces visages dans ce qui a permis leur prise, de montrer dans leurs films que cela ne va pas de soi de filmer un « vrai regard » et d'exposer le visage qui le porte... Autrement dit de *donner le regard* préalablement filmé de quelqu'un dans tout ce qu'il signifie pour nous...

Catherine Gillet remarque alors cette chose précieuse : Marker fige les visages. Dans *Sans Soleil*, cette quête ne va pas sans « une attente », reproduite par la narration du film, qui nous inclut dans la recherche de ce « vrai regard ». Ainsi lorsque le visage surgit, que le regard advient dans la durée du plan, et qu'il se fige dans un arrêt sur image, toute la dramaturgie de sa capture nous est redonnée.

« Du besoin irréductible du cinéaste de capter, dans les visages rencontrés, le moment du regard, se dégage une présence particulière. L'instant capté, le temps d'une image, *n'est rendu possible et visible que par les images qui précèdent et l'attente qu'elles retiennent en elles*. Le cinéaste implique dès lors le spectateur dans cette durée. Il cherche à investir ces images d'une présence proche de cette qualité propre aux anciennes images photographiques, celles qui précèdent l'apparition de l'instantané. »²⁰⁵

Les « anciennes images photographiques » qu'évoquent ici la commentatrice sont celles dont Benjamin parle dans son texte *Petite histoire de la photographie*. Elle en retient un trait parmi

203 GILLET Catherine, « Visages de Marker », *Théorème* n°6, Philippe Dubois (dir.), « Recherches sur Chris Marker », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p. 76.

204 *Idem*.

205 *Ibidem*, p. 79 (nous soulignons).

d'autres, qui va nous soucier ici : « Le décor est sobre (...). Il contribue au silence des figures »²⁰⁶. Si l'image d'un visage chez Marker a quelque chose de ces anciennes photographies, c'est parce qu'il « fait monter » le regard : le regard de celui qui est filmé, qui demande du temps pour advenir ; et celui du spectateur, qui, dans le silence final des figures, est retenu par les visages, dans une attention particulière. Ainsi tantôt le silence, c'est-à-dire l'exposition mutique des visages, tantôt la levée de leur regard, écrivent leur présence pour nous. On ne sait qui ils sont, mais nous les avons rencontrés. C'est pourquoi Catherine Gillet lit la photographie de la vendeuse de poisson ainsi :

« Cette femme pose assise, le visage légèrement incliné vers le bas. Elle occupe toute l'image, elle vit dans l'image. C'est sa présence là qui fascine, et non la potentialité de l'image à nous révéler sa personnalité. Il ne s'agit plus de portrait, mais "d'images d'une humanité sans nom." »²⁰⁷

Parce qu'ils ne sont personne, mais des êtres photographiés et filmés, le cinéaste se soucie moins de leur nom ou personnalité, que de rendre possible de rencontrer leur visage. Ici la fixité et le silence y contribuent grandement. C'est le premier trait d'une histoire pour les anonymes, les oubliés et les victimes écrites avec les visages.

Le visage silencieux a en effet la capacité de faire monter une figure, celle justement d'une « humanité sans nom ». Il n'est pas un portrait, l'exposition de "quelqu'un". Il est assez quelconque, un pur visage de cinéma, qui par sa présence demande tout autrement un nom. Benjamin le disait déjà quand il écrivait « celle qui a vécu là »²⁰⁸. Dans l'impersonnalité de la formule, il caractérise tout à fait comment Farocki et Marker donnent à leurs visages de cinéma une présence qui dépasse le portrait, la reconnaissabilité de l'être, pour écrire quelque chose qui rende à ces visages un « celle qui a vécu là ». Agamben avait repris ce passage de Benjamin dans son propre texte sur la photographie : « l'image de la vendeuse de poisson exige le nom de cette femme qui un jour fut vivante. »²⁰⁹ Et il a bien conservé à la fois l'impersonnalité (« cette femme ») et la vie figée dans l'image (« qui un jour fut vivante »). Au cinéma "nommer", c'est d'abord rendre sensible que l'image capture la présence des êtres.

D'où l'importance de la fixité, qui parle à la fois de la rareté du moment où l'autre est rencontré, et à la fois de la saisie de son regard par l'appareil. Chez Farocki, elle se remarque

206 *Ibid.*, p. 78.

207 *Idem.*

208 BENJAMIN W., « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, p. 299.

209 AGAMBEN G., « Le Jour du Jugement », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages Poche, Paris, 2006, pp. 24-25.

surtout dans les archives qui sont des photographies : la trace, fixée, parle d'un être désormais disparu. La fixité a pour vocation de nous adresser au mieux son regard. Et si les photographies sont fixes par nature, Farocki les entourent d'images mouvantes (les images de machines dans *Images du monde*, les portraits robots en train de se faire, le canal de Hanovre et son ressac) pour rendre d'autant plus les visages fixés à leur drame. De plus dans ce film, il ne cessent d'être entourés de visages humains que l'on tente de dessiner (les cours de dessin) de maquiller (le mannequin) de composer (les portraits robots de la police), et dans toutes ces situations, la représentation semble impuissante à savoir ce qu'est « l'image d'un homme ». C'est alors que les visages paraissent d'autant plus liés à la destruction, étant données les représentations qui tentent de les cerner. C'est pourquoi la fixité des archives est nécessaire et que le montage l'intensifie. Avec elle, c'est comme si l'adresse du visage et du regard dans l'image passait par-delà l'objectif pour, dans l'éternité figée, rendre sensible l'humanité du cliché, sa persistance, son exigence présente²¹⁰. La fixité semble comme la renouveler, en la faisant transiter dans le présent depuis son extraction du passé.

Prenons un exemple, et regardons comment l'image fixe est reprise pour écrire l'histoire des sans-noms. Dans la cas de la femme photographiée qui arrive au camp, la fixité de l'image est d'autant plus grande qu'un mouvement est inscrit dans l'image : celui de son visage qui se détourne vers le photographe. Il faut remarquer combien elle sert à écrire l'image pour cette femme *qui fut photographiée* là. En effet, puisque les archives photographiées sont des images déjà fixes, elles demandent d'être remises à l'endroit de leur *prise*. Nous avons vu que Farocki la narrait grâce à un commentaire fictif. Il faut désormais voir que celui-ci est au présent : « il déclenche ». Pourquoi cela ? Dans cet écart entre l'archive fixe (comme image déjà réalisée) et sa prise (c'est-à-dire le moment où elle se fige pour l'éternité) se joue la possibilité de sa relecture. Ce n'est pas qu'au présent qu'on relit une telle archive, mais dans cette concrétion étrange, où la photographie est un geste encore visible et une trace définitivement inscrite. Cristalliser tous ces temps sous une image infime – le cliché – nous remet dans la prise de vue : le SS, la femme. L'image est le résultat de la rencontre de leurs regards, médiée par un appareil, mais nous attendons davantage. C'est comme si, grâce à ce commentaire présent, nous désirions déjà qu'une relecture de cette image ait lieu pour cette femme. Il se crée une attente, exactement celle dont parle Catherine Gillet au sujet de cinéma de Marker, lorsqu'il met en scène ses propres prises de vue avant de les figer :

210 « L'éternisation même de son humanité » disait DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 139.

« L'attente (...) sert à combler l'écart ou bien elle le révèle (...). Elle induit une pratique de la photographie ou du cinéma comme critique de l'instant, cet accroc dans le tissu du temps, qu'il faut réparer. »²¹¹

Ce que Marker fait avec ses propres images, Farocki le fait avec des archives qui semblent emprunter d'une exigence pour la personne à l'image. Pour les deux cinéastes, l'attente sert non seulement à raconter la prise de vue dans notre écart temporel avec elle, mais à critiquer l'instant de sa prise. Et, pour cela, il faut du temps. Il s'agit de manifester dans le film l'écart entre le passé (la prise) et le présent (l'archive), pour que la prise elle-même puisse être exposée, remontée, critiquée : une « critique de l'instant ». Dans le cas d'*Images du monde*, nous avons vu que la fixité de l'archive va de pair avec un commentaire qui la présentifie. La critique devient alors d'autant plus acerbe que Farocki présente le contexte de la prise pour aussitôt *l'en arracher*, et « réparer » avec la fiction *quelque chose de cette image aujourd'hui*. En tant que « résistance » à l'image reprise, c'est un geste d'écriture qui fait énormément penser à ce que Benjamin écrivait de la citation dans son article sur Karl Kraus :

« Seul le désespéré trouve la force dans la citation : non pas la force de conserver mais de purifier, d'arracher au contexte, de détruire ; il est la seule force recelant encore l'espoir que quelque chose de cette époque survivra – justement parce qu'on le lui a extirpé. »²¹²

Farocki un « citeur » désespéré, mais aussi un « destructeur » salvateur ? Ces mots pourraient tout à fait décrire son travail. Le commentaire fictif ne vise-t-il pas à « sauver » cette image, à créer le contexte mais aussi à le rendre abjecte, et à faire survivre quelque chose de cette femme ? Ces mots sur Karl Kraus éclairent aussi ce que fait Harun Farocki des « premières prises » et comment il réalise une « critique de l'instant » photographique pour les victimes. Le contexte de ce qu'elles vivent doit en effet chez lui être narré ou formulé (Garanger en Algérie, le SS qui photographie la sélection, Thai Bihn Dan in-entendu) pour "retourner" les images. C'est ainsi qu'il va remplir un peu leur exigence de mémoire : en restaurant une *situation*, un *visage*, une *singularité* qui, même s'ils demeurent anonymes, participent de la reconnaissance et de la mémoire des personnes que l'on voit.

211 GILLET C., « Visages de Marker », in *op. cit.*, p. 79.

212 BENJAMIN W. Stiegler Bernd. La destruction et l'origine : Ernst Jünger et Walter Benjamin. In: Littérature, N°112, 1998. La littérature et la danse, p. 112. DOI : 10.3406/litt.1998.1606
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1606

Résumons. Les images que Farocki reprend ont pour particularité d'avoir imprimé un regard adressé au photographe. Quand il n'a pas lieu il le rejoue. En fait, il se saisit de ce lien pour reprendre les visages, leurs histoires, et nous les adresser. C'est en effet à partir de la prise de vue ou le contexte-image (absence d'écoute des témoins du Vietnam, images médiatiques de la révolution roumaines, enregistrement photographique du tri par un SS, photographies de femmes voilées pour faire des cartes d'identité par le contingent français) que le cinéaste peut écrire quelque chose pour ces sujets qui furent photographiés, avec une première adresse et sa reprise. C'est en insistant d'abord sur *la vie capturée* que Farocki présente dans ses films un grand nombre de visages dans leur exigence de mémoire. Il tire toujours l'histoire d'une image à cette *impersonnalité résonnante* : « celle qui a vécu là ». L'impersonnalité des êtres qui apparaissent, soutenue par un commentaire qui n'attribue pas forcément de nom mais qui rejoue la prise de vue et en redonne le contexte, fait monter une *présence du sujet filmé*. Allié au visage imperméablement fixé dans son anonymat, ils fabriquent la saisie cinématographique de ce que Benjamin appelait « image d'une humanité sans nom ». Car c'est bien d'images qu'il s'agit, et de leur capacité à nous présenter de nouveau à un regard dans l'histoire, qui n'est plus celui du photographe.

Mais les combinaisons sont chaque fois différentes. Ici nous venons de voir la fixité et le silence du visage de l'archive, par lesquels la femme qui arrive au camp nous soucie. Avec l'écriture image-son de sa photographie, où son drame n'est plus horreur mais histoire réécrite, le visage, fixé pour toujours, trouve alors un nom par le cinéma. Si on observe maintenant la combinaison de Rodika, la femme du début de *Vidéogrammes*, ce qui partage l'histoire de cette anonyme de la révolution roumaine, c'est une puissance du plan : le gros plan, allié au son de sa voix qui file par boucles sous son visage en pleurs. L'écriture que Farocki réalise là est aussi celle d'une archive, filmée cette fois-ci. Il choisit donc aussi une durée, découpant au montage un début et une fin. De nouveau le début laisse voir les conditions de la prise : « tu es prête Rodika ? » puis le « vous enregistrez son et image ? ». Par l'envers du tournage laissé dans le plan, nous sommes informés qu'il s'agit d'une image tournée par la télévision. L'important, cependant, est que le plan choisi soit une continuité ininterrompue, où c'est elle qui parle, seule. La litanie qu'elle entame peut alors monter sous son visage, comme une parole incarnée. Ce que toutes les images de la révolution n'auront pas, c'est cette nécessité de parler. Le gros plan accueille étrangement une parole sous un masque de mort : son visage et sa voix parlent pour les amis morts à Timisoara. Tout ce qu'elle raconte compte peu. De même que *elle* est réellement, son prénom, important guère. La présence d'un être filmé supplante le reste. La durée du plan non coupée donne une importance à ce qu'elle dit, à ce que son visage et sa voix formulent pour nous. Car c'est bien une formule que nous avons là : une tête qui balaye l'écran, emportée par la narration des horreurs précédant la révolution. De plus, la

puissance de la combinaison visage en gros plan/boucles de voix est redoublée par l'interruption soudaine du plan. Par quoi est-elle interrompue ? Par Farocki lui-même, qui fait surgir le carton du titre : *Vidéogrammes d'une révolution*.

Elle est comme un appel à voir le film, et nous avons tenté déjà de préciser comment (sa forme de parole diffère de celles qui seront employées par la suite par les révolutionnaires). Or nous avons avancé quelque chose de tout aussi important, à déployer maintenant : c'est aussi une *apostrophe* pour cette révolution, fabriquée par son plan-séquence d'avant le titre. Son visage sonore constitue « une force, il est quelque chose comme une apostrophe de ce qui est oublié, qui ne peut pas se mesurer en termes de conscience, ni être accumulé comme un patrimoine, mais dont l'insistance détermine le rang de chaque savoir et de chaque conscience »²¹³. Avant d'appartenir à une conscience ou à une personne, ce sont ici des « apostrophes » cinématographiques que fabrique Farocki. L'écriture de Farocki pour les sans-noms, les oubliés, qu'il réalise ici est tout entière construction de cinéma. Même si c'est une archive, le plan tire sa force de l'échelle et du son, du visage en gros plan et de la parole qui l'accompagne. L'apostrophe de cette femme provoque une sorte d'arrêt du spectateur devant son image, emporté par la voix à ne pas cesser de regarder, d'écouter, d'attendre l'histoire et une réparation pour les morts à Timisoara. Avec elles, il s'agit de nous faire regarder l'histoire depuis un autre point de vue, celui de ceux qui seront oubliés par la révolution roumaine. Une apostrophe pour écrire les visages pour les sans-noms, comment cela fonctionne vraiment ? Dans son chapitre sur les « noms » chez Benjamin, Françoise Proust a décrit comment une écriture ne demande pas forcément du sens, mais la fabrication d'une figure qui œuvre comme une apostrophe. L'écriture, pour elle, « se fond dans ce qui est lu comme sa "figure" », c'est-à-dire que :

« Figurée ou plutôt chiffrée, une écriture ne suscite pas d'images, elle est une lettre (...) c'est-à-dire non pas un ensemble de représentations mais un entrelacs de signes et de signaux. Elle ne dit rien, elle se contente d'avertir, de lancer des appels ou des signaux : menaces, promesses, apostrophes, imprécations, prophétie. Elle n'est pas une "diction" mais plutôt une bénédiction ou une malédiction. Elle ne dit pas "voilà le sens", "voilà ce qui est" mais elle bénit ou maudit tant celui qui la lit que la chose écrite, elle appelle à revenir éternellement sur l' "image écrite", à la scruter et à s'écarter les yeux sur elle ; elle apostrophe celui qui s'y soustrait, elle rappelle celui qui s'y dérobe (...) »²¹⁴.

213 AGAMBEN G., « Assistants », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005 / 2006, pp. 37-38.

214 PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Le Cerf / Livre de Poche, 1994, Paris, p. 216.

L'apostrophe, ici sonore, ne dit pourtant rien, elle jette des signaux, elle invite à voir. Rodika semble avoir pour fonction d'être une figure qui engage le spectateur à « scruter et à s'écarter les yeux » sur les images qui vont lui être montrées. Ces images demandent bel et bien une « critique de l'instant »²¹⁵, une critique des prises de vue que nous allons voir, mais pas pour critiquer les représentations (les discours sentimentaux, les images prétendument manipulées de la révolution), mais de le faire pour les morts. C'est pourquoi nous l'avons nommée également « masque mortuaire »²¹⁶. C'est Kracauer qui avait pensé cela de *la puissance des gros plans faits sur les visages au cinéma*. Ils n'avaient d'intérêt que pour la façon dont ils ne représentaient plus quelqu'un, mais la mort de chacun :

« Derrière la physionomie altérée de l'individu affleure le destin anonyme de l'espèce, sa condition mortelle. "La face dans le film n'a pas de valeur si elle ne fait pas affleurer la *tête de mort* qui la sous-tend "*Danse macabre*". Mais à quelle fin ? Cela reste à voir. »²¹⁷

Le visage assez impersonnel de cette femme apparaissant au début, ne se singularise pas pour devenir Rodika, il se singularise par une voix. Pour nous qui ne la connaissons pas, elle est un visage et une voix d'avant la personne. C'est pourquoi elle a la capacité de devenir un masque mortuaire de cinéma, sonore, qui parle pour les morts et demande à lire les images mêmes décevantes qui viendront par la suite, avec l'exigence construite par la combinaison de son visage.

Une dernière combinaison choisie par Farocki pour écrire l'histoire pour les sans-noms : la tête baissée-tête levée de son visage qu'il prête au témoin dans *Feu inextinguible*, le film qu'il tourne au moment de la guerre du Vietnam. Ici encore l'identification par le visage compte moins que la posture du jeu de l'acteur : c'est elle qui fabrique le visage de cinéma pour le témoin. Aussi Thai Bihn Dan se met-il à exister sous les traits de Farocki lorsque celui-ci prononce son nom : « Je m'appelle Thai Bihn Dan ». Rejouant la déclaration faite au tribunal Russell par ce Vietnamien, on comprendra qu'il parlera pour lui. Ce qui fait la force de ce jeu, c'est justement de faire confiance à l'aspect déclaratif du témoignage oral, tout en devant le rejouer dans un film. Ainsi même si *Feu inextinguible* se propose de rejouer le tribunal, il lui apportera toute sa force en faisant reposer son jeu « sur la confiance dans la

215 GILLET C., « Visages de Marker », in *op. cit.*, p. 79.

216 Voir ci-dessus, p. 21.

217 GINZBURG Carlo, « Détails, gros-plan, micro-analyse : en marge d'un livre de Siegfried Kracauer », in *Le Fil et les Traces : vrai, faux, fictif*, Verdier, Paris, 2010, p. 342.

La citation entre guillemets anglais sont de Kracauer, ainsi que les italiques.

parole d'autrui » en ne se faisant plus seulement « témoin du témoin » mais en intercédant pour lui par un jeu de tête levée-tête baissée. Nous suivons Paul Ricœur lorsqu'il écrit :

« *L'activité de témoigner*, saisie en deçà de la bifurcation entre son usage judiciaire et son usage historiographique, *révèle alors la même ampleur et la même portée que celle de raconter* en vertu de la parenté manifeste entre les deux activités (...). La mise en archive, du côté historique, et la déposition devant un tribunal, du côté judiciaire, constituant des usages déterminés ordonnés d'un côté à la preuve documentaire – de l'autre à l'émission de la sentence. L'usage courant dans la conversation ordinaire préserve mieux les traits essentiels de l'acte de témoigner que Dulong résume dans la définition suivante : "Un récit autobiographique certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles". »²¹⁸

Lorsqu'il décrit ensuite les conséquences de l'acte de témoigner ainsi compris, trois versants peuvent en être retenus pour définir comment Farocki écrit ce témoignage au risque de son oubli. D'abord, le témoignage rapporte des faits depuis un point de vue. Ce « premier versant trouve son expression verbale dans la description de la scène vécue dans une narration qui, si elle ne faisait pas mention de l'implication du narrateur, se bornerait à une simple information »²¹⁹. Farocki, en conservant la description de la scène « le 31 mars 1966 vers 16h, j'étais en train de faire la vaisselle (...) une bombe au napalm m'a surpris » conserve du témoignage de Thai Bihn Dan l'expression verbale de la scène vécue, et en y impliquant le narrateur, il crée une écoute engagée de son récit. Si le récit déclamé fait de ce qu'il dit autre chose qu'une information (il *devient* témoignage), le témoignage est important pour qui l'entend parce qu'il est vécu par celui qui raconte. C'est à cette force déclarative que Farocki se lie, pour le témoin. Ricœur évoque ensuite un deuxième versant qui en découle :

« La spécificité du témoignage consiste en ceci que l'assertion de la réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la formule type du témoignage : j'y étais. Ce qui est attesté est indivisément la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence. Et c'est le témoin qui d'abord se déclare témoin. Il se nomme lui-même. »²²⁰

218 RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000, pp. 203-204.

219 *Ibidem*, p. 204.

220 *Idem*.

Ce que Ricœur écrit ici a l'air d'être une évidence. Or, rarement on ne considère le témoignage pour ce qu'il est, c'est-à-dire « réalité de la chose passée » et le fait que ce soit le témoin qui la narre. Souvent cela fait l'objet d'un soupçon, propre au témoignage qui doit être vérifié. Mais Farocki conserve cette dualité « indivise » pour donner à croire le narrateur. Pourtant, il semblerait que cette croyance chez Farocki prenne racine moins dans un j'« y étais » du témoin, que par la façon dont « il se nomme lui-même » comme le disait Ricœur. Elle fait selon nous l'intensité de sa parole, parole dont il a toute la nécessité. Notre propos peut-être vérifié par le dernier versant que décrit le philosophe :

« L'autodésignation s'inscrit dans un échange instaurant une situation dialogale. C'est devant quelqu'un que le témoin atteste de la réalité d'une scène à laquelle il dit avoir assisté, éventuellement comme acteur ou comme victime (...). Cette structure dialogale du témoignage en fait immédiatement ressortir la dimension fiduciaire : le témoin demande à être cru. Il ne se borne pas à dire : "J'y étais", il ajoute : "Croyez-moi". La certification du témoignage n'est alors complète que par la réponse en écho de celui qui reçoit le témoignage et l'accepte (...). »²²¹

C'est toute la structure de témoignage analysée ici par Paul Ricoeur que Farocki rejoue dans son film. Pourtant, ceux-ci ne deviennent réellement « traits essentiels de l'acte de témoigner » que lorsque le cinéaste use de la dimension déclarative du cinéma, qu'il emprunte au théâtre brechtien. Car la distanciation doit nous faire entendre une voix plus que regarder une personne. Ce qui est vécu passe par la formulation d'un acte de parole théâtral, déjouant le ton classique du cinéma, et transposant également de la sorte le tribunal sur une scène. Le visage ne fait que l'accueillir. Et nous avons vu que la distanciation changeait celui de l'acteur pour le rendre imperturbable : le masque dont semble paré le visage de Farocki vise à soutenir d'autant plus fortement ce qui est dit. En dernier lieu, il y a la relative fixité de son corps : les deux mains posées sur la table, bougeant peu, Farocki apparaît tête baissée, lisant la feuille posée devant lui. Il dit lire « une déposition au tribunal de Stockholm », commence à la déclamer puis, lorsque vient le mot « anzeigen » qui signifie « déposer », « faire une déposition », il lève la tête. Son regard tout droit fait de nous les dépositaires de ce témoignage. Il re-baisse alors la tête pour poursuivre, et ne la relèvera plus que pour parler en son nom. Ce qui se joue ici pour le spectateur c'est un passage :

- la première fois qu'il lève la tête c'est pour montrer qu'il joue et que ce jeu n'est pas neutre : Farocki se fait l'intercesseur du témoin. « (J)e me suis donné des intercesseurs,

221 *Ibidem*, p. 205.

et c'est comme ça que j'ai pu dire ce que j'avais à dire »²²² dit Deleuze des intercesseurs. Farocki est l'intercesseur de Thai Bihn Dan. Il tente de partager par cette tête levée *et* tête baissée toute la nécessité que Thai Bihn Dan a de parler *et* celle que Farocki a de parler pour lui. C'est ce que Ricœur décrivait en disant : « le témoin ne se borne pas à dire : j'y étais. Il ajoute : croyez-moi ».

- Dès lors la seconde fois que Farocki lève la tête, à la fin de la déclaration lue, c'est après s'être préalablement rendu solidaire du témoin. Mais le témoin va aussi permettre au cinéaste de mener ensuite²²³ sa reconstruction du napalm et enquêter sur les raisons potentiellement cinématographiques pour lesquelles les Américains (aussi bien les Européens) n'ont pu se faire témoins du témoin. Farocki dit ce désir en parlant des archives télévisées diffusées *Feu inextinguible* :

« C'était vraiment l'idée fondatrice de mon film : le soir, il y a des images à la télévision qui ressemblent au réel et à la vérité. Ce que nous ne comprenons pas, cependant, c'est comment nous consommons ces images. Notre propre vie, notre propre expérience ne nous apparaît pas présentable. Nous voyons des images de la guerre du Vietnam, mais qu'est-ce qui nous lie à ces images ? Nous voyons des gens souffrir, et en tant qu'êtres émotionnels, nous pouvons éprouver de l'empathie pour les victimes. Mais ce que nous ne pouvons pas comprendre de ces images, c'est que nous pourrions aussi les perpétuer. »²²⁴

Et il précise que le film, fait par un Allemand sur la guerre du Vietnam, n'est pas contre les Américains. Il tend plutôt à comprendre comment les images y ont participé :

« Je crois que le film en appelle à quiconque a vu ces images du Vietnam à la télévision tous les soirs. Cela a à voir avec le mode de vie, avec le consumérisme et avec les peuples d'Amérique du Nord et d'Europe par-dessus tout. Cela ne s'est jamais vraiment posé comme une critique des États-Unis. Nous critiquions le pouvoir politique et économique – exactement comme nous le faisons pour notre propre gouvernement. L'Allemagne de l'Ouest n'a pas participé à la guerre du

222 DELEUZE G., « Les Intercesseurs », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 171.

223 *Idem*. C'est la seconde précision apportée par Deleuze :

« J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi ».

224 La version anglaise dit « perpetrators » qui signifie littéralement auteur du crime mais au sens de « commettre ».

HORNE, JENNIFER, and JONATHAN KAHANA. "A Perfect Replica: An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow." *Afterimage*. Nov. 1998 : 12-14.

Vietnam, mais les politiciens et la plupart des médias ont véhément supporté les États-Unis. (...) Nous (réalisateurs) avons essayé de faire de la guerre notre problème. »²²⁵

Ce qui nous ramène à *notre problème* : dans le visage de l'acteur, la posture, la levée de tête répétée deux fois, Farocki tente de comprendre « qu'est-ce qui nous lie » à la guerre, aux victimes, aux images. Il s'agit de donner à voir que le cinéma peut potentiellement ignorer les victimes à causes des dites images. Ainsi la combinaison tête baissée / tête levée donne-t-elle au jeu sa distance, au témoin une dignité, et elle permet d'aller *du cinéaste au témoin* dans une relation d'intercession qui rend le regardeur désireux d'écrire avec Farocki le film qui vient. *Feu inextinguible* est en quelque sorte dédié à cet oublié des images, cet homme qui n'a pas été entendu, cet homme qui, en 1967, est quand même allé témoigner devant le tribunal Russell alors que la guerre n'était pas achevée. Si le témoin se nomme lui-même témoin comme disait Ricœur²²⁶, Farocki fait plus : il se nomme témoin du témoin, et tente de nous inclure avec lui, de y nous inviter par sa posture.

On pourrait ajouter un dernier point, déjà évoqué, mais dont il faut dégager les conséquences dans une écriture pour les sans-noms. Dans les nombreuses déclarations de Stockholm, Farocki a choisi un témoignage parmi d'autres. C'est ainsi qu'il atteint selon nous une singularité du témoignage capitale pour adresser l'histoire des victimes. « J'étais un enfant parmi d'autres »²²⁷ : c'est ainsi que Deleuze décrivait la capacité de l'écrivain à faire de l'écriture un geste collectif. En le jouant strictement, en créant cette intercession, Farocki ne nivelle pas le témoignage, il le singularise. Précisément, singulariser, c'est redonner la puissance de l'un, de l'unique, pour le partager. Ici l'unique c'est aussi la chance de pouvoir raconter l'histoire sans « s'épuiser dans le bordel de l'historicisme »²²⁸. Ce n'est pas une fiction naïve que Farocki raconte : il n'y a pas de « il était une fois » dans ses films. L'unicité qu'on y trouve, cependant, c'est celle des expériences, dont l'historien entend rendre compte. Or il ne peut le faire dans un acte de croyance uniquement, ni dans la seule reprise de la dimension déclarative du témoin. S'il s'oppose à l'histoire qui ne prend en compte que des témoins représentatifs, c'est en effet sur une construction qu'il peut le faire²²⁹. Il y en a deux dans *Feu*

225 *Idem*.

226 RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000, pp. 203-204.

227 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, de Pierre-André Boutang (1996).

228 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, Paris, 2001, p. 109. Il s'agit de la thèse XVI, absente de la version française...

229 C'est dans la thèse XVII *Sur le concept d'histoire* où l'on voit le plus clairement cette nécessité de construction s'opposer à l'histoire accumulative et représentative :

« L'historicisme manque d'armature théorique. Son procédé est additif ; il utilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. Au contraire, l'historiographie matérialiste repose sur un principe constructif ».

inextinguible : la première étant la construction visage/voix ou masque/jeu donnée au témoin ; la seconde étant la reconstruction du napalm. Chaque fois, on est à côté de la guerre à proprement parler, parce que c'est l'histoire des victimes qu'il s'agit de construire, ce qui exige à la fois de se concentrer sur les raisons pour lesquelles elles n'ont pas été entendues (les images irragardables de la télévision qui font fermer les yeux) et sur le napalm dont elles sont victimes (que les Américains fabriquent alors les yeux fermés : ils étaient non seulement séparés de la guerre lointaine par la télévision, mais aussi des conséquences de ce qu'ils fabriquaient par la division du travail). Par ces deux constructions, Farocki raconte et remet en scène les séparations qui ont rendu impossible de voir et entendre l'histoire de ces sans-noms. Cela exige également que l'acte de témoigner puisse résister à cet état de fait, ce que la résistance à la "représentativité" du témoin réalise pour sa part. Elle se joue notamment dans la résistance du jeu à vouloir représenter (le naturalisme), redoublant ainsi le refus d'une représentativité par l'impossibilité de s'identifier à l'acteur ou au témoin, voire de les confondre dans le personnage. Il est voix, il est visage : une relation de cinéma distanciée pour rencontrer les victimes et non créer une naïve empathie. C'est même ainsi qu'il en vient à proférer une parole, qui devient acte, qui devient résistance. Toutes ces conditions singularisent la déclaration du témoin, il est un témoin parmi d'autres. Alors se dégage de cette « confiance dans la parole d'autrui »²³⁰ et sa construction comme telle, « pas seulement l'interdépendance, mais la similitude en humanité des membres de la communauté »²³¹. Elle « fait du monde social un monde (...) partagé »²³². On comprend alors combien la singularisation du témoin est hautement importante : elle permet de se rapporter à lui. Dans cette distance du jeu farockien inventée pour Thai Bihn Dan, ce n'est pas une identification qui se crée, mais un rapport à l'autre, une rencontre.

Comme le dit Martin Rueff, traducteur d'Agamben et de Ginzburg dans son article *L'historien et les noms propres*, il faut distinguer deux façons de créer de « l'un » ou de faire des « cas », en philosophie comme en histoire. On peut rapporter ici cette différence pour les visages écrits par le cinéma de Farocki. Dans le nom, se joue une divergence radicale de pensée et de méthode entre le cas « comme nom propre d'un nom commun c'est-à-dire comme

Benjamin développera ensuite avec « la monade » sa propre conception de la casuistique. Nous ne la citons pas ici, car nous lisons des travaux plus récents et qui rendent mieux compte de l'histoire qui s'est faite pour les sans-noms avec l'étude de cas en histoire, notamment celle de l'historien Carlo Ginzburg. Son traducteur Martin Rueff a en effet consacré un article au "cas" et au "nom propre", dans lequel il relie et relit les positions de Benjamin aux travaux qui ont réalisés ce que le penseur expose dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, Paris, 2001, pp. 110-111.

230 RICOEUR P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000, p. 207.

231 *Idem*.

232 *Idem*.

différence indifférente et généralisable »²³³ (la « petite affaire privée »²³⁴ dans laquelle chacun se reconnaît et s'identifie) et « le cas comme vrai nom propre et différence significative »²³⁵ (singulariser la vie et la nommer en son nom propre). Mais comment écrire les noms propres signifie réellement « sauver »²³⁶ ? Et en quoi l'unique proposition de Farocki, non représentative, singulière, rend-t-elle sensible l'histoire de Thai Bihn Dan ?

« (L)e cas est d'abord une configuration historique, l'unité de mesure de l'historien. (...) Mais si tout était cas, il n'y aurait plus de cas. Le cas n'est pas l'événement comme répétition (rien de nouveau sous le soleil) ; le cas est l'événement comme différence : la singularité comme différence. *Le cas est une figure de l'homme signalé par un nom propre.* Le nom propre distingue la singularité du cas. Soit Menocchio. Il fut ce cas singulier, mieux, un individu en marge du champ social, un cas extrême et en aucun cas modal. Le cas est ce nom propre qu'il ne suffit pas de sauver, mais à qui il faut donner la parole dans le difficile partage des voix. (...) Rien n'est plus étranger à Ginzburg que l'idée selon laquelle le cas vaudrait en soi, comme une merveille pour cabinet d'amateurs. (...) le cas chez Ginzburg fonctionne différemment et cette différence doit être construite. (...) (L)'historien rend aux cas leur figure et leur nom. Il reconstituera à même leur singularité les conditions fragiles et toujours rejouées de ce qu'il faut bien appeler leur intelligibilité.

Une des raisons de l'émotion si forte, à la fois intellectuelle et sensible, qui saisit le lecteur (et le traducteur) de Carlo Ginzburg est qu'il se trouve face à un historien qui ne se demande pas seulement ce que fait l'historien quand il écrit l'histoire, mais pour qui il le fait. Pour qui, c'est-à-dire au nom de quel nom. »²³⁷

Les visages de Farocki sont des « figures » ainsi décrites. Le contexte donné aux visages des hommes et femmes photographiées que ses films s'entendent à dessiner est une façon de les nommer. Ce sont aussi les combinaisons visages-voix, qui, toujours, se hissent à leur hauteur afin de partager la singularité de l'image aussi bien que de leur histoire. C'est ainsi qu'il réalise leur mise en scène non pas comme ce qu'il suffit de sauver de l'oubli, « mais à qui il faut donner la parole dans le difficile partage des voix »²³⁸. En dernier lieu, si ces combinaisons sont bien des écritures du cinéma, *des visages de cinéma donnés aux sans-noms*

233 RUEFF Martin, « L'Historien et les Noms propres », *Critique* n°769-770, « Sur les traces de Carlo Ginzburg », juin-juillet 2011, p. 530.

234 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, de Pierre-André Boutang (1996).

235 RUEFF Martin, *op. cit.*, p. 530.

236 *Ibidem*, p. 522.

237 *Ibid.*, pp. 527-532.

238 *Ibid.*, p. 528.

et aux victimes, c'est parce que nommer consiste parfois à savoir « au nom de qui »²³⁹ on écrit, et non simplement de désigner les victimes. D'autant plus que celles-ci, disparues, oubliées, innomées, ont besoin d'une histoire qui se souviennent d'elles en tant que telles.

C'est donc bien une question de représentation, où remonter ne suffit pas. Il faut révéler toute l'absence qui les a travaillés, en reconstituant « les conditions fragiles et toujours rejouées »²⁴⁰ de leur arrivée jusqu'à nous. Les écritures de Farocki, dès lors, ne redonnent pas leurs visages autrement que dans leur impersonnalité ou anonymat – car l'exigence de nom se traduit bien ailleurs, dans les combinaisons que nous avons tenté de décrire. Ces combinaisons sont les constructions historiques que Farocki élaborent avec son cinéma pour eux.

« Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms que celle des gens reconnus, <fêtés, les poètes et les penseurs ne faisant pas exception> »²⁴¹. Nous pouvons maintenant éclairer cette phrase placée en exergue, espérant que celle-ci en retour fasse lumière sur le travail de Farocki pour les sans-noms. D'abord, une des raisons pour laquelle écrire l'histoire de gens reconnus serait plus facile, se devine aisément : ils sont ceux qui produisent les documents, ou sur lesquels les traces sont significatives. « (L)e cas Flaubert est bien documenté »²⁴² écrivait Martin Rueff dans *L'Historien et les Noms propres*. Cependant la difficulté dont parle Benjamin ne nous semble pas tant relever de la quantité de sources disponibles, ni même de la représentativité des vies minuscules contrairement à celles grands hommes, poètes et écrivains compris. Ce qui rend complexe d'écrire leur histoire, c'est de prendre en compte dans l'écriture leur oubli, l'anonymat auquel ils ont été réduits parfois jusque dans la mort. Parce qu'ils sont des sans-noms c'est-à-dire des sans visages et sans voix, c'est cela que Farocki leur redonne, comme une "construction de cinéma" pour les nommer : « À la mémoire des sans-noms est dédiées la construction historique »²⁴³, écrivait Benjamin.

239 *Ibid.*, p. 532.

240 *Idem.*

241 BENJAMIN W., « Paralipomènes et variantes de "Sur le concept d'histoire" », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essai, Paris, 1991, pp. 454-455.

242 RUEFF M., *op. cit.*, p. 517.

243 BENJAMIN W., « Paralipomènes et variantes de "Sur le concept d'histoire" » in *op. cit.*, p. 455.

1.3.1.3. Visages quelconques : les masques de l'amitié

« Merveilleuse simplicité de l'ouverture »

Foucault sur M. Blanchot²⁴⁴

Que les visages soient un lieu de la politique et de l'amitié au cinéma, c'est ce que nous voyons dans celui de Farocki et sa façon de les mettre en scène.

Pourquoi un visage comme lieu politique des films ? Pourquoi un visage quelconque comme lieu de l'amitié et de la solidarité témoignées aux sans-noms ? Quelle est sa force de résistance et d'invocation ? C'est pour répondre à toutes ces questions que nous élaborons cette ultime sous-partie, afin de voir comment les visages de Harun Farocki parviennent à une solidarité et amitié avec les oubliés de l'histoire grâce à leur *caractère éminemment quelconque*.

A – Pourquoi des visages anonymes ou quelconques ?

« Quodlibet » est l'origine latine du mot « quelconque », sur lequel Agamben s'est penché. Dans *La Communauté qui vient*, il dit que la « traduction courante au sens de "n'importe lequel, indifféremment" est certainement correcte, mais dans sa forme, elle dit exactement le contraire du latin : *quodlibet ens* n'est pas "l'être, peu importe lequel", mais "l'être tel que de toute façon il importe" »²⁴⁵. Ainsi au cinéma comme dans la pensée, il se joue dans le « quelconque » quelque chose de très important. Il résiste en effet à la masse indifférenciée des présences plurielles (« l'être, peu importe lequel ») pour retrouver la singularité et son appel (« l'être tel que de tout façon il importe »). Il s'agit ici de la question de la singularité et du cas, traitée précédemment et si importante pour l'histoire que l'on écrit pour les sans-noms. Être relativement "quelconque" consisterait donc à résister à une certaine représentativité, pour justement partager la singularité des témoins.

« Le Quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman) ; il la prend seulement dans son être *telle qu'elle est*. La singularité renonce ainsi au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel. Car l'intelligible, selon la belle formule de Gersonide, n'est ni un

244 FOUCAULT Michel, « La Pensée du dehors », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°38, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 554.

245 AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Le Seuil, coll. Librairie du XXe Siècle, Paris, 1990, p. 9.

universel ni un individu compris dans une série, mais "la singularité en tant que singularité quelconque". Dans celle-ci l'être-*quel* est retiré de son appartenance à telle ou telle propriété, qui l'identifie comme membre de tel ou tel ensemble, de tel ou telle classe (les Rouges, les Français, les Musulmans) – et il est envisagé non par rapport à une autre classe ou à la simple absence générique de toute appartenance, mais relativement à son être-*tel*, à l'appartenance même. Ainsi l'être-*tel*, qui demeure constamment caché dans la condition d'appartenance ("il y a un *x tel* qu'il appartient à *y*") et qui n'est aucunement un prédicat réel, vient au jour de lui-même : la singularité exposée comme telle est quelconque, autrement dit *aimable*.

Car l'amour ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'aimé (l'être-blond, petit, tendre, boiteux), mais n'en fait pas non plus abstraction au nom d'une fade généricité (l'amour universel), il veut l'objet *avec tous ses prédicats*, son être tel qu'il est. Il désire le *quel* uniquement en tant que *tel* – et c'est cela son fétichisme particulier. La singularité quelconque (l'Aimable) n'est donc jamais intelligence de quelque chose, mais seulement l'intelligence d'une intelligibilité. Le mouvement que Platon décrit comme anamnèse érotique, est celui qui transporte l'objet non pas vers une autre chose ou vers un autre lieu, mais vers son propre avoir-lieu – vers l'idée. »²⁴⁶

Dans ce long extrait où le philosophe tente de penser l'être quelconque comme être *tel quel*, c'est-à-dire *tel qu'il est*, nous voyons une ressource pour penser les visages des sans-noms et l'amitié (l'amour dit Agamben) que Farocki porte à ces personnes. Le titre du livre *La Communauté qui vient* et son sous-titre *Théorie de la singularité quelconque*, supportent précisément la tension que nous voudrions décrire ici entre le caractère quelconque des visages que Farocki expose dans ses films, et la dimension de commun qu'il parvient à créer avec eux. Peut-être l'écriture de l'histoire de ces victimes devient-elle partageable précisément parce qu'*elles sont quelconques* ?

Si on prend au sérieux cette hypothèse, il n'est pas si étonnant que le visage en soit le lieu : en plus d'être un seuil (dedans-dehors) et lieu d'exposition des êtres, il acquiert son caractère commun en présentant l'être *tel qu'il est, c'est-à-dire quelconque*. Agamben dit bien qu'il ne s'agit pas d'indifférence ou de généricité du visage (tous les êtres sont humains, sont aimables ou susceptibles de nous toucher car ils sont humains, ils sont un visage) mais d'un être tel quel où tout ce qui s'attache à lui, lui devient propre. *N'étant ainsi pas autre chose que ce qu'il est*, ne défendant pas une identité universelle qui lui serait attachée comme ses

246 *Ibidem*, pp. 10-11.

prédicats (rouge, musulman, français, victime, juif), il devient aimable, il rend possible l'amitié.

Nous croyons que les films de Farocki présentent des visages qui, dans leur exposition, leur ouverture et leur impersonnalité fabriquent une histoire solidaire des sans-noms. Aussi nous pensons que son cinéma et les « combinaisons » qu'il fabrique vise à rendre possible une *rencontre* avec leurs visages, leurs histoires, leurs images et leurs destins. Redonner un nom avec un visage et une voix, avions-nous dit. Mais quel est le lien entre *l'impersonnalité* de son écriture et notre capacité à regarder l'histoire de ces figures *comme quelque chose qui nous tient à elles* ?

Les visages étonnent. Un événement. N'importe qui tout à coup m'apparaît, c'est elle, c'est lui, il m'est inconnu mais je le reconnais : il a cette figure... Les visages des images cinématographiques, et plus encore ceux des archives, fournissent cette impression puissante que l'autre m'est proche. Même lointain, même inconnu, même « lui sur l'image » et « moi le regardant », je pressens un rapport, une rencontre possible... N'est-ce pas pour cela que les visages des films de Farocki nous donnent cette impression que l'histoire nous est enfin rendue accessible ? Même anonymes ou pures images, ils sont ce signe particulier : l'image contient nos traits. Encore là, dans l'archive, la trace d'un visage sur l'écran nous dit cette « impermanence des choses », de nos vies, et grandit l'importance des événements. Et puis, surtout, elle leur donne une tournure humaine, une sorte de contre-façon qui nous ressemble. Ce visage à l'écran, que dit-il de nous ? L'apparition d'un visage provoque une émotion, l'anonymat en provoque une autre : nous avons la sensation que cette vie qui s'agite sous cette surface sans nom contient quelque chose. Ce quelque chose, ce n'est pas un secret... mais une personnalité irréductible à ses expressions, ses faits et gestes, son identité : une singularité.

Souvent, le visage n'a pas la considération qu'il mérite : soit il est quelqu'un, soit il est anonyme, mais il n'est jamais que visage, que traits, caractères. Tant qu'au cinéma l'histoire sera faite par *quelqu'un*, des héros révolutionnaires et des portraits de dictateur, des victimes représentées de façon lénifiantes, ce qui passera "avant" dans le visage, c'est toujours sa capacité à être identifié. Farocki joue Thai Bihn Dan : ce qui nous intéresse dans ce jeu des masques de *Feu inextinguible*, qui joue des visages et des autorités, c'est ce geste politique que constitue un jeu des identités autant au cinéma que pour le seul usage courant qui est fait des images de nos visages. Ce qu'il faut comprendre dans ce jeu là, c'est que le personnage réel dont il est question n'est pas plus Thai Bihn Dan que Farocki, il est ce trouble, ce visage qui accueille des paroles d'autres, un visage ouvert. Cela, Debord l'avait compris lorsqu'il disait de ce visage de jeune fille dans *Critique de la séparation* : « Par exemple, je ne parle pas d'elle. Faux visage. Faux rapport. »²⁴⁷ Farocki aussi comprend ce faux rapport, en donnant

247 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962).

son visage à un témoin de la guerre du Vietnam. Au cinéma comme ailleurs, le visage est le lieu des masques, comme faux et comme puissance. Si l'on revient sur *Vidéogrammes* par exemple, les images que Farocki choisit, les représentations des révolutionnaires à l'écran, sous-tendent le rapport entre le masque et le visage. La représentation de soi, et parfois très jouée, qui existe dans la mise en scène qu'ils font d'eux-mêmes montre d'autant plus ce qui se joue historiquement dans cette révolution précisément avec des visages. En effet, le film distingue plusieurs qualités de visages : la façon dont ils sont mis en scène par le pouvoir (un premier masque) et la possibilité d'ouverture que constitue le visage de la femme au début, qui ouvre déjà un espace politique autre. Surtout il est un nouveau masque, une pure combinaison de cinéma : une figure pour entendre sa parole. Peu importe que ce soit la vraie victime ou le vrai témoin qui nous parle, ce qui est important c'est de donner forme à cette vie qui a été tue et empêchée : des gens qui n'ont pas de place pour leur visage et leur parole. Cette écriture de Farocki en début de film, le dit plus que tout autre chose.

Le visage, même faux, même fictif ou filmé par le cinéma, dit la présence des êtres, leur singularité. Quand Farocki reprend des images des camps, il refuse d'employer les images filmées par les Alliées qui représentent des tas de cadavres, empilés, amoncelés, rendant impossible de distinguer une seule figure, un seul être de cette masse anonyme. *Figuren* : ainsi étaient nommés par les SS les cadavres qui sortaient de la chambre à gaz. En allemand le mot veut dire « poupée », et désignent le caractère générique des morts gazés. Comment pourrait-on encore les appeler visages ou corps ? Le cinéaste écrit à ce propos :

« (...) sans doute il n'existe guère de photos individuelles des victimes des camps. Ils sont toujours plusieurs, toujours innombrables, et il semble déplacé de diriger son attention sur l'un d'eux en particulier. Ces êtres décharnés, juste avant qu'ils ne meurent d'épuisement, étaient appelés des "musulmans". Ce sobriquet contient sans doute une allusion aux fakirs et aux derviches, il renvoie aussi, confusément, aux guerres contre les Turcs et, plus confusément encore, aux croisades. Au musulman des croisades on ne reconnaissait aucune espèce de droit, et ce nom donné au mourant dans les camps scellait une dernière fois son statut d'inexistence légale. »²⁴⁸

Avec cet extrait, on observe la considération politique donnée par Farocki au sujet et à ses traitements. De l'absence "de photographies individuelles des victimes des camps" à l'histoire du nom "musulman", c'est l'inexistence légale et l'absence de reconnaissance de droit que

248 FAROCKI H., « Risquer sa vie : images de Holger Meins », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 20.

Farocki voit en jeu dans les images. Il pointe très exactement que ce sont par des procédures simples et quotidiennes que le rapport de pouvoir existe : l'exclusion de la sphère du droit devient effective soit par des mots (musulman) ou par le déni de visage, fut-ce dans des archives filmées par les libérateurs, dont il semble davantage parler ci-dessus. Dans ce texte, Farocki parle en réalité du visage de Holger Meins, un de ses amis et membre de la RAF dont la photographie a été publiée dans les journaux après sa mort en prison. Le visage de Meins est exposé alors qu'il est rare de montrer des images de morts comme un trophée. Si les journaux allemands ont publié cette image pour dire « vous voyez, ce n'est pas nous qui l'avons tué », il est mort de son propre fait, d'une grève de la faim, Farocki n'en dénote pas moins une façon de nier la singularité du mort en exposant son visage dans la presse. Pour Farocki, reproduire ces visages niés est impossible. Il ne montre jamais les tas de cadavres. Dans le choix de ses archives, il y a une politique du visage. Il préfère donner à voir un visage comme celui de la femme photographiée par le SS – qui a été reconnu par celui qui le photographie. Il s'agit entre autres de ne pas produire une image qui répèterait elle-même cette transformation des cadavres en « Figuren », c'est-à-dire une représentation figée dans son inexistence archétypique (que représente la poupée), ou toute photographie par laquelle il est possible de nier l'humanité. Finalement, le cinéaste cherche des visages qui nous rapportent à l'histoire sans reproduire formellement le pouvoir qui s'en était saisi, tout en montrant ce dernier. Sa tâche, ardue, bordure les traitements des images de leur éthique – pour les révéler et appeler à une solidarité avec les victimes des images et de l'histoire.

B – Les visages quelconques contre la représentativité historique, politique, cinématographique

Les visages dans l'archive sont pour le cinéaste cette ouverture à l'histoire, et ouverture de nos vies à elle. Le cinéma et l'histoire s'étant, par une foule de procédés, éloignés de nous, dire avec eux "notre" histoire n'a rien de banal. À plus petite échelle, le visage comprend pour le cinéaste le même problème – d'appropriation de l'histoire. En effet, il est de cette sorte de pli figuré qui caractérise le partage entre public et privé, qui montre comment "exposition au dehors" et "face intime" sont souvent séparées : au cinéma, le visage les réunit. Mais il faut l'écrire ainsi, faire du visage de cinéma cette chose intime et étrangère, d'histoire et d'Histoire. Et en effet, si le visage de l'autre sur l'archive est celui d'un inconnu (comme les plus beaux visages du cinéma de Farocki), son dehors devra d'autant plus m'être rendu familier, tendre vers moi. Alors quoi ? Pourquoi ce va-et-vient du cinéma à l'histoire, du visage à l'événement ? C'est que, nous commençons à le comprendre, rencontrer l'autre et rencontrer l'histoire ne sont qu'une seule et même chose : tendre un plan de rencontre avec l'inconnu, le

passé, l'altérité, pour voir comment nous habitons le temps ensemble, fut-ce « le temps d'une image »²⁴⁹.

Jusqu'à maintenant, le cinéma a lui-même trop souvent reproduit l'histoire et ses figures puissantes, ses dirigeants ou ses métaphores universelles. Un exemple de métaphore et de son effectivité historique pris par Farocki, celle du « soldat inconnu ». Citant Hannah Arendt, le cinéaste dit que celui-ci fut « inventé afin de donner à la guerre l'apparence d'un acte. Il n'existe pas d'acte sans un nom. Chaque soldat peut dire : j'ai tué le soldat inconnu »²⁵⁰. Ici ce n'est pas le soldat inconnu qui a besoin d'un nom, mais l'événement qui a besoin d'un visage de telle sorte que la mort du soldat inconnu, plutôt que de parler des exigences de nom des victimes, devient au contraire *la* figure universelle (de la guerre des hommes). Ainsi fonctionnent les métaphores historiques contre lesquelles le cinéma de Harun Farocki se bat. Cet exemple nous le dit bien : l'image du soldat inconnu n'est pas un visage sans nom, il est l'acte sans nom. De même ce n'est pas la guerre qui a l'apparence d'un acte, c'est la métaphore qui est un acte de la guerre : elle est cette manière "imagée" de rapporter les hommes à leur gestes. Parce qu'elle est honteuse et montre « la continuation de la guerre par d'autres moyens »²⁵¹ par des symboles ou des réductions et leurs universalismes « participatifs »²⁵², le cinéma de Farocki ne fait pas image de la même manière. Les visages inconnus de ses films ne sont la métaphore ou le symbole de personne, *ils sont des figures singulières qui prennent part à l'histoire*. Établir pour eux cette figure, c'est cela – plus que tout autre chose – de leur donner un nom. Ce qu'ils ont vu, vécu, tel est l'enjeu du partage historique. Comment ils ont été filmés, photographiés, y compte grandement. Savoir raconter comment ils ont pris part à l'histoire avec les images qui furent prises d'eux, est une manière de repartager les sphères individuelle et collective, l'agir et l'image, dont l'histoire s'écrit pour le cinéaste avec une tension entre ces sphères afin rétablir leur rapport en situation, et parvenir à estomper leurs dualités communément admises. Parce qu'être capable de déjouer l'organisation de ces catégories, c'est déjà comprendre qu'atteindre à la vérité ne pourra se faire sans remettre en causes les procédés qui y ont menés jusqu'à présent. Moquant la métaphore du soldat inconnu, Farocki appelle à d'autres écriture des noms et visages pour l'histoire, afin de rendre les événements et le temps habitables, avec des figures de cinéma qui redéfinissent ce partage historique entre sujet, événement et écriture.

249 *Sans Soleil*, Chris Marker (1982).

250 *As you See*, Harun Farocki (1986).

251 Dans un cours au Collège de France, Michel Foucault détourne Clauswitz pour dire que « la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens ». Telle est la formulation exacte employée par l'auteur.

FOUCAULT Michel, *Il faut défendre la société : cours au Collège de France (1976)*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Études, Paris, 1997, p. 16.

252 Dire « le » soldat, « la » figure, c'est rendre possible que chacun se mette à sa place. C'est ce que nous appelons un universalisme « participatif », à l'inverse du « un parmi d'autres » que nous évoquions dans la sous-partie précédente, qui présente la force de l'unique, irréductible, pour la partager.

« On nous a vendu ce mensonge : ce que nous aurions de plus propre serait ce qui nous *distingue* du commun. Nous faisons l'expérience inverse : (...) le plus singulier en nous appelle un partage. »²⁵³

Les visages quelconques chez Harun Farocki, comme s'ils vérifiaient par des faux-semblants, des rapports image-son et des écritures inédites cette phrase-là, possèdent une dimension politique pour cette raison même qu'ils appellent à un partage plutôt qu'ils ne cherchent à se distinguer du commun. La résistance du cinéaste est la résistance à ce mensonge, et l'écriture d'une expérience capable de nous rendre présents à l'histoire en tant qu'être singuliers.

La politique n'est pas autre chose que ce qui prétend contrôler nos vies, nos visages et nos gestes. Que ce soit au cinéma ou que ce soit par des lois, des dispositifs de surveillance dans la rue, un loyer que l'on paie pour chez soi, une photographie d'identité sur une carte, la politique est cette sphère qui fait au sujet un destin en prétendant contrôler l'individu et l'agir. Ainsi les images sont-elles politiques en fonction de comment on les fait et de quel pouvoir elles prétendent participer, surtout lorsqu'elles concernent l'histoire. De l'organisation de cette sphère dépendent aussi les séparations qui œuvrent dans l'histoire, et si, dans les formes que nous mettons en jeu pour les renverser, l'individu et l'agir y sont encore une fois répartis de la même manière qu'une politique qui prétend les gérer et les séparer pour les rendre ineffectifs, nos compréhensions de l'histoire en seront appauvries, et les révolutions auront alors cette forme de prise de conscience soudaine, de soulèvement pour un temps, celui où temporairement seulement, l'individu pense pouvoir réclamer quelque chose, avec d'autres qui veulent la même chose que lui. Où est le commun dans tout ça ? S'ils ne sont pas mis en commun depuis ce qui fait leur différence et leur singularité, nos regards, nos pratiques et nos gestes ne rencontrent qu'un fond commun déjà partagé, et avec eux le changement d'une révolution laisse inchangé l'inchangé. C'était tout l'enjeu des formes de la télévision que Farocki critiquait dans *Vidéogrammes d'une révolution*.

Farocki fait coïncider autrement vie et histoire, image et événement, en recherchant dans l'archive des moments où l'image témoigne d'une situation de prise de vue qui est en même temps une situation humaine de regard, et une situation dans l'histoire. Pour le cinéaste, dans le regard se joue un face-à-face souvent mortel, où l'enjeu de l'image n'est pas la vie *ou* la mort, mais les formes que l'on donne à cette vie : le soldat SS donne la mort à cette femme en même temps qu'il conserve une trace de sa vie, de son visage et de son regard. Le regard nous fait traverser les temps, au-delà des morts du passé, pour accéder à sa vie dans l'image.

253 APPEL, texte anonyme, p. 48.

Les visages de Farocki deviennent ainsi de réels « intercesseurs entre le passé et nous » à condition que le regard qui les habite ou que nous posons sur eux nous mette en relation avec ce passé. Farocki peut quelque chose pour eux en tant que leur vie, prise dans l'histoire et dans le cinéma, en a laissé une image. Il tente de la rendre au commun.

Farocki a une façon propre de rendre des images des anonymes et sans-noms au commun. Laquelle ? On peut par exemple le comparer à Debord, qui mettait en scène des images de De Gaulle avec des publicités pour Monsavon : il y avait une équivalence des images, une équivalence des visages (la force critique de ce détournement : « une image de De Gaulle vaut une image de Monsavon »²⁵⁴). Cependant quand il filmait ses amis ou des êtres proches, comme dans *Sur le passage...* et *Critique de la séparation*, Debord se rendait bien compte que l'image ne suffisait pas, ne permettait pas de savoir ce qu'est « l'image d'un homme »²⁵⁵. Si Debord se méfie des visages mêmes documentaires, c'est moins parce que "l'image n'est pas la personne mais son image" (pragmatisme) – que parce qu'« un personnage réel est séparé de qui l'interprète »²⁵⁶ (méfiance). Farocki a moins de méfiance pour le faux des représentations, mais il n'a pas moins le désir de désactiver tout ce qui pourrait faire qu'on croit rencontrer une personne via sa représentation. Farocki est contre la représentation au sens de représentativité, et il « expose » donc dans leur nudité les images qui demandent à être vues avec tout leur caractère impersonnel, fragile, conditionnel. Debord s'est concentré sur les archives qui représentent des puissants, des stars, des visages de publicités, des héros de cinéma (Johnny Guitar). Sa stratégie (de montage) visait à les détourner pour résister à la pauvreté en expérience de notre temps, à cause d'images séparées de la vie, à cause d'une vie médiée uniquement par des images. Or Farocki ne fait rien de tout cela. Ce n'est pas l'échangeabilité des images qui l'intéressent, ni la question des anonymes *contre* les puissants, du peuple *contre* la star ainsi que nous le verrons d'ici peu du film *Sorties d'usines*. Les images dont il entoure les êtres anonymes et quelconques servent toujours à écrire comment ils ne furent pas regardés à cause des formes de la représentation (à cause du cinéma lui-même), et, surtout lorsqu'il s'agit de nos visages, de comprendre l'usage des images comme « possibilité de destruction ». Là où Debord ne voyait qu'une équivalence, Farocki ne représente pas la vie fantomatique mais sauve ceux qui ont été oubliés dans les images du monde.

254 LEANDRO Anita, « Politiques du montage chez Guy Debord », in Trudy Bolter (dir.), *Expressions politiques du cinéma*, Sciences Po Bordeaux / Pleine Page Éditeur, Bordeaux, 2006, p. 61 (nous soulignons).

255 Ce qui est signifié chez lui notamment par la phrase de *Critique de la séparation* (1962) citée plus haut : « Par exemple, je ne parle pas d'elle. Faux visage. Faux rapport. »

L'autre film où l'on aperçoit des visages amis est *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) où l'usage de la photographie (arrêtée) est plus déployé.

256 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962).

C – Des visages pour « accompagner l'amitié dans l'oubli »

C'est pourquoi nous pourrions en dernier lieu relier nos commentaires au sujet de la « prise » de vue (que ses films redonnent constamment comme « capture » et rapport de forces) à l'écriture de l'amitié comme *rapport à la mort d'autrui*. Chez Farocki, les archives et les sans-noms sont regardés non seulement avec cette impersonnalité vivante de « ceux qui ont vécu là », mais du côté de leur mort. C'est Blanchot qui a caractérisé le rapport de l'amitié à la mort :

« Qu'est-ce donc qui me met le plus radicalement en cause ? Non pas mon rapport à moi-même comme fini ou comme conscience d'être à la mort ou pour la mort, mais ma présence à autrui en tant que celui-ci s'absentent en mourant. Me maintenir présent dans la proximité d'autrui qui s'éloigne définitivement en mourant, prendre sur moi la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne, voilà ce qui me met hors de moi et est la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'Ouvert d'une communauté. Georges Bataille : "S'il voit son semblable mourir, un vivant ne peut plus subsister que *hors de soi*." L'entretien muet que, tenant la main "d'autrui qui meurt", "je" poursuis avec lui, je ne le poursuis pas simplement pour l'aider à mourir, mais pour *partager* la solitude de l'événement qui semble sa possibilité la plus propre et sa possession impartageable (...).

Je passe quelques phrases pourtant essentielles, et j'en viens à cette affirmation qui est, pour moi, la plus décisive : "Si la communauté est révélée par la mort d'autrui, c'est que la mort est elle-même la véritable communauté des êtres mortels : leur communion impossible. La communauté occupe donc cette place singulière : elle assume l'impossibilité de sa propre immanence, l'impossibilité d'un être communautaire comme sujet. La communauté assume et inscrit en quelque sorte l'impossibilité de la communauté... (...).

Il y a deux traits essentiels à ce moment de la réflexion : 1) La communauté n'est pas une forme restreinte de la société, pas plus qu'elle ne tend à la fusion communionnelle. 2) À la différence d'une cellule sociale, elle s'interdit de faire œuvre et n'a pour fin aucune valeur de production. À quoi sert-elle ? À rien, sinon à rendre présent le service à autrui jusque dans la mort, pour qu'autrui ne se perde pas solitairement, mais s'y trouve suppléé. »²⁵⁷

257 C'est aussi une sorte de critique de Heidegger : non plus « l'être pour la mort » mais « présence à autrui qui meurt », non plus « l'être jeté dans le monde » mais « notre monde – qui est nôtre pour n'être à personne ».

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, pp. 21-24.

Reprendre des archives ou des êtres furent photographiés, raconter la prise de vue et, parfois, le pouvoir exercé sur eux avec l'image que nous regardons (elle n'en est pas que la trace), qu'est-ce à dire sinon un « service à autrui jusque dans la mort, pour qu'autrui ne se perde pas solitairement, mais s'y trouve suppléé » ? Et ne faut-il pas voir là, une parenté avec ce que signifie « nommer » ? Dans *Sans Soleil*, il y a ce couple de japonais qui vient au cimetière des chats. Ils déposent, malgré la pluie, une plaque en bois sur un autel pour leur chatte Tora : « Non elle n'était pas morte, seulement enfuie, mais comment la mort saurait-elle intercéder pour elle si elle ne connaissait pas son nom » ?

Ainsi, nommer, c'est accompagner dans la mort. On comprend pourquoi c'est si important pour les victimes, les sans-noms, de leur donner quelque chose comme un nom, furent-elles sur des images. Il nous semble que c'est ce que fait Farocki dans son écriture. Parfois, ses films décousus ne semblent pas « faire œuvre », s'interdisant même « une valeur de production », pour simplement « rendre présent le service à autrui jusque dans la mort » (les visages des archives, William Randall de *Prison Images*, Rodika qui parle pour les morts dans une apostrophe de visage-sonore, Farocki et le visage rejoué pour Thai Bihn Dan). Mais une fois l'ami mort, dit Blanchot,

« nous ne devons pas, par des artifices, faire semblant de poursuivre un dialogue (...). Nous pouvons en un mot nous souvenir, mais la pensée sait qu'on ne se souvient pas : sans mémoire, sans pensée, elle lutte déjà dans l'invisible où tout retombe à l'indifférence. C'est là sa profonde douleur. Il faut qu'elle accompagne l'amitié dans l'oubli. »²⁵⁸

Là sont les prises du cinéastes Farocki sur l'histoire. Écrire pour les sans-noms, les disparus, les anonymes, les oubliés ne doit pas les sauver en les représentant comme tout le monde, c'est-à-dire en *faisant valoir* leurs images *avec* celles du monde. Au contraire, il les rend singulières *au milieu* d'images dédiés à leur destruction. On comprendra mieux dès lors l'enjeu d'une image de nos visages, *ouverte, exposée*, telle que Farocki la met en scène, et pourquoi il faut chaque fois *résister* à la représentation : le quelconque est l'unique chance de partage des visages et des regards, en tant que ce sont les seules images capables *de nous lier à leur vie comme à leur mort, à leur exigence de nom comme à leur oubli*. De plus, avec le quelconque, les images nous invitent à comprendre strictement ce qui nous y relie nous-mêmes : rencontre, relation et non identification, empathie. Il rend possible une ouverture, redoublant celle d'un visage.

258 BLANCHOT M. cité par Olivier Jacquemond, *Le Juste Nom de l'amitié : pour une amitié sans visage*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2011, p. 130.

Le *visage* est celui de l'*autre*, le **quelconque** rend possible l'**amitié**. Leur écriture cinématographique est invitation à leur histoire, en tant qu'elle rend possible une « approche », une « invite au beau risque de l'approche »²⁵⁹ :

« Merveilleuse simplicité de l'ouverture, l'attirance n'a rien à offrir que le vide qui s'ouvre indéfiniment sous les pas de celui qui est attiré, que l'indifférence qui le reçoit comme s'il n'était pas là, que le mutisme trop insistant pour qu'on lui résiste, trop équivoque pour qu'on puisse le déchiffrer et lui donner une interprétation définitive – rien d'autre à offrir que le geste d'une femme à la fenêtre, une porte qui bâille, les sourire d'un gardien sur un seuil illicite, un regard voué à la mort. »²⁶⁰

Finalement, Farocki ne prétend pas nous faire rencontrer les morts, mais écrire une relation possible à leurs images qui tienne compte du drame des images comme de leur disparition, de leur absence de nom comme de leur exigence. Il y faut une soustraction (« rien à offrir que le vide », « lutte (...) dans l'invisible où tout retombe ») afin de « ne pas faire semblant de poursuivre un dialogue », mais d'écrire quand même quelque chose de leur histoire avec les traces que sont les images de leur visages. Marker le savait déjà *en cinéaste*, quand il formulait au début de *Si j'avais quatre dromadaires* : « À force de t'approcher des visages, tu as l'impression que tu participes à leur vie et à leur mort de visages vivants, de visages humains. C'est pas vrai : si tu participes à quelque chose, c'est à leur vie et à leur mort d'images... »²⁶¹ et c'est pourquoi son travail est si saisissant, cherchant toujours ce qui appartient au non-être mais qui peut être pensé.

« Ce visage, c'est avec lui que sont mes vrais rapports » écrivait Marker. Le répétant, nous comprenons maintenant que c'est par *sa confidence et son don dans une forme de cinéma – une voix et un visage* – que l'interrogation du cinéaste sur l'histoire devient, chez lui comme chez Farocki, *nôtre*. Marker écrivait :

« Ce visage qui se retourne vers moi, c'est avec lui que sont mes vrais rapports. Il n'y a plus – et c'est cela la Toison d'Or – la Corée, les Coréens, singulier et pluriel de la même nuit, mais ces visages *connus*.

259 C'est ainsi que Lévinas nomme l'appel du visage. Il rajoute que si on « thématise » le visage (si on l'individue, on lui donne des qualités) on « défait le visage et défait l'approche ». « Défaire » aura un sens tout à fait contraire chez Deleuze, Guattari – et Farocki – puisque chez les trois « défaire », c'est aussi ne pas reproduire le visage du pouvoir.

LÉVINAS Emmanuel cité par Gérard Bensussan, « Qu'est-ce qu'aider ? : Brèves notes sur la justice et la responsabilité », in *Éthique et Expérience : Lévinas politique*, La Phocide, Strasbourg, 2008, p. 28.

Il y a également dans l'ouvrage un texte sur le visage : « Visage et Personne : quelques enjeux », pp. 59-71.

260 FOUCAULT M., « La Pensée du dehors », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°38, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 554.

261 *Si j'avais quatre dromadaires*, de Chris Marker (1966).

(Je sais que tu auras l'intelligence – les chats comprennent ces choses – de ne pas me voir ici jouer l'Humain contre l'Histoire, ces H majuscules avec lesquelles on se fait chaque matin les muscles de l'entendement, les vrais haltères de l'intellectuel...)

Mes rapports avec ces visages, avec ces gens connus, je sais qu'ils passent par l'histoire, que pour les aider, pour leur nuire, il est d'autres moyens que pataphysiques. Mais si cette relation implique les Grands problèmes, c'est affaire pour eux et moi – pas pour la galerie. Au fond de ce voyage, il y a l'amitié humaine. Le reste est silence. »²⁶²

Le film est l'histoire de ce partage. C'est cela qu'il nous redonne. Une expérience de regard, de cinéma et d'histoire, qui devient politique de l'amitié pour les sans-noms, grâce aux visages. Mais, pour qu'il y ait amitié, il faut cette franchise, cette perte, ce seuil, *cette considération de la mort des filmés ou comprendre que l'exposition des visages ne peut rejouer la comédie de leur mort pas plus qu'une comédie vivante* : il faut une exposition *quelconque*, pour atteindre à ce lieu où les visages, connus ou inconnus, deviennent ouverture :

« Tout visage humain, même le plus noble, même le plus beau, est toujours suspendu au-dessus d'un abîme. C'est la raison pour laquelle les visages les plus délicats et plein de grâce semblent parfois brusquement se défaire, laissent apparaître le fond informe qui les guette. Mais ce fond amorphe n'est que l'ouverture même, la communicabilité même (...). Seul est indemne ce visage qui assume l'abîme de sa propre communicabilité et parvient à l'exposer sans crainte ni complaisance. »²⁶³

Cette exposition « sans crainte ni complaisance », c'est ce que Guattari et Deleuze ont tenté de penser dans leur « visage défait », qui ne reproduit pas le pouvoir, l'identité, le réseau signifiant, et au contraire, s'ouvre. C'est pourquoi on trouve, dans *Dialogues*, un autre livre écrit à quatre mains, cette phrase qui va bien au cinéma de Farocki :

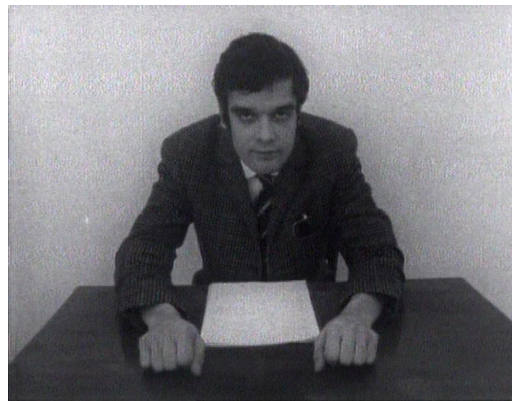
« Ton secret, on le voit sur ton visage (...). Perds le visage. Deviens capable d'aimer (...). »²⁶⁴

262 MARKER C., *Coréennes*, Le Seuil, coll. Courts Métrages (n°1), Paris, 1959.

263 AGAMBEN G., « Le Visage », in *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1995 / 2002, pp. 108-109.

264 DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996, p. 59.

Chez Farocki, défaire le visage ou le rendre quelconque c'est rendre possible une histoire pour les sans-noms, en l'écrivant avec « amitié ».



1.3.2. Le cinéaste et le spectateur : des regardeurs de cinéma

« "J'ai cru voir des condamnés" »²⁶⁵

Le cinéaste modifie sensiblement notre rapport à l'histoire grâce à ces visages qui parcourent ses films, enlevant la primauté aux puissants, aux images télévisées et leurs mots d'ordres, aux images qui obligent, aux visages qui mutilent (jusque dans les images faites par les Alliés à la libération des camps) la mémoire des victimes... Farocki le fait pour que d'autres visages viennent plutôt habiter son cinéma, ceux qui correspondent à l'exigence de mémoire des morts, des témoins, des oubliés et des anonymes. Modifiant avec ces êtres toujours singuliers notre rapport à l'histoire, il l'écrit comme une *histoire des relations cinématographiques*.

Ce travail, Harun Farocki le poursuit dans le domaine du cinéma. Il va y explorer les films existants, et voir le destin qui y est réservé à ces « sujets » dont il se sent solidaire : ouvriers, femmes, oubliés, inconnus, opprimés, pauvres héros... Ces derniers nous concernent a priori, puisque nous sommes spectateurs de leurs représentations, c'est-à-dire des spectateurs de cinéma... Pourtant une fois encore, le cinéaste que nous étudions saura remettre en cause le commun que l'histoire du cinéma présuppose. Ceci touche tout juste quelques-uns de ses films et, en grande partie, le très beau *L'Expression des mains*.

L'étude des images se fait essentiellement chez Farocki en maintenant une distance. Elle fait naître de la critique chez le spectateur. Nous avons vu comment elle fonctionnait pour les archives, pour les témoins. Ici, dans la continuité de l'étude des visages, ce sont les « prises de vue » du cinéma qui vont nous intéresser, c'est-à-dire la manière dont il nous *représente*. Ceux qui nous filment donnent forme, cadre, rythme, son et image à nos corps et nos vies. Pour Farocki la représentation n'est pas qu'une affaire de contenu, ce sont des gestes faits par les cinéastes pour montrer. Ainsi regardera-t-il les extraits de l'histoire du cinéma. Les étudier à cet endroit, c'est escompter que l'écriture cinématographique elle-même est le lieu politique des films, et non leur sujet.

265 *Europa 51*, Roberto Rossellini (1952).

Les films qui appartiennent à l'histoire du cinéma ne diffèrent pas tant des archives : ils sont aussi des images préexistantes. C'est pourquoi il faut les mettre en scène de nouveau, c'est-à-dire les *citer*. Nous regarderons donc dans un premier temps comment Farocki use de la citation dans ses films et à quoi lui servent les extraits qu'il convoque. Nous nous pencherons essentiellement sur la présence d'*Un chant d'amour*, le film de Genet, dans *Prison Images* que Farocki réalise avec des images de surveillance de prison. Ce sera l'occasion de voir comment "citer" chez Farocki est un geste relativement complexe, où le film préexistant participe tout entier de l'écriture (1.3.2.1. Les références communes aux films).

En faisant référence à des films, Farocki nous inclut dans le cinéma qui nous précède. Que nous le connaissions ou non, nous remontons l'histoire du cinéma par le revers d'un regard qui se pose à nouveau sur elle. Farocki va lire ainsi toutes les représentations de l'ouvrier existant dans l'histoire du cinéma dans son film *Les ouvriers quittent l'usine*. Car l'histoire du cinéma a ceci de spécifique qu'elle pose à un cinéaste des questions d'écriture et de pratiques cinématographiques avant de l'inscrire dans une filiation d'auteurs, de genre, ou d'œuvres. Et effectivement, il n'y a chez Farocki aucun culte des œuvres. C'est d'un regard de cinéaste – des questions qui vont avec – que Farocki met en scène ou cite des films qui le précèdent. Nous, spectateurs, sommes invités à voir ce qui le concerne, lui qui fait du cinéma, nous qui le regardons : que faisons-nous ? Dans cette partie, nous tenterons donc de voir comment le cinéaste fait en sorte de nous rendre sensibles à des images du cinéma pour critiquer avec nous les représentations construites pour les ouvriers (1.3.2.2. Des motifs pour étudier le cinéma).

Enfin, nous verrons que le cinéma, auquel Farocki a consacré de nombreux films tant de compilation que d'étude, sera aussi l'occasion pour le réalisateur de se mettre en scène en train de les regarder. Le dispositif pour lequel Farocki opte dans *L'Expression des mains* montrera une façon originale d'étudier l'histoire du cinéma. Plus que jamais aussi, nous comprendrons ce que faire un film engage (1.3.2.3. L'Œil et la Main).

1.3.2.1. Les références communes aux films

Le cinéma c'est comme l'usine. Deleuze et Foucault nous avaient dit que l'école, la caserne, la prison et l'usine, c'étaient des lieux de nos sociétés de contrôle. Ils avaient oublié le cinéma. Ou bien ils n'ont pas osé le mettre directement dans cette liste, ils ont préféré dire comment il était lui aussi un régime de contrainte pour les corps, les représentations, nos regards, nos vies... Mais surtout, Deleuze a écrit sur lui les pages les plus résistantes à l'ordre du monde, du discours, de la communication, des images et du cinéma en se concentrant sur ses usages les plus libérateurs, les plus profanateurs. Il s'est consacré aux gestes de son écriture qui, plutôt que de crier son enfermement, inventaient des possibilités de vies nouvelles.

Le cinéma de Harun Farocki est un peu plus pessimiste que cela. Chaque fois qu'il cite l'histoire du cinéma, ce n'est pas très glorieux. Soit les représentations de l'ouvriers sont misérabilistes, soit les images qu'il reprend ont été faites aux côtés de crimes de l'histoire. Comment trouver une quelconque positivité là-dedans ? Pour avoir jusqu'à présent étudié quelque peu les stratégies de résistance de Farocki, nous connaissons sa puissance de détournement. Ou plutôt, de retournement : prendre une image par son angle de visée, son intention, et puis, aussi, la prendre par un autre angle, plus solidaire des filmés ou des filmeurs qui y sont écrasés ou opprimés. Libérer chez Farocki, ça passe par cette monstration du pouvoir qui étreint puis, par l'apposition d'une force contraire, plus positive, qui le renverse après-coup.

Quelques-uns de ses films concernent directement le cinéma, c'est même leur sujet, « la scandaleuse pauvreté »²⁶⁶ de leur sujet. Et ce sujet habituellement glorieux ou célébré (le cinéma!) ne rencontre, avec Harun Farocki, qu'« une pauvreté de moyens » chargés de l'exprimer « sans fards »²⁶⁷. Le cinéma est un sujet comme un autre parce que, pour Farocki, il ne peut de toute façon pas être traité autrement que cinématographiquement lui-même, c'est-à-dire avec des images et des sons, et des façons de les associer. Dire cela, c'est escompter qu'il y a un niveau d'observation des films auquel invite le cinéma de Farocki, qui considère le « travail » du cinéaste et non son « discours ».

Un film pour Farocki, en tant que représentation construite, c'est pourtant plus que le résultat d'un travail : il est aussi fait de gestes d'écriture spécifiques, qui décident de nos formes de cinéma. C'est ainsi qu'il va les étudier : les films qu'il cite dans les siens et dont il reprend des fragments constituent à la fois des références à l'histoire du cinéma comme *métier*, comme *geste*, comme *façon d'écrire*. Et lorsqu'il les reprend, on y étudiera par

266 Guy Debord, *Critique de la Séparation* (1962).

267 *Idem*.

exemple une certaine façon d'associer des images à un point de vue, l'ouvrier à un personnage, des images à une voix, un commentaire à une situation... En cela, il y a une certaine cohérence entre sa mise en scène des archives de l'histoire et celle des films de cinéma qui sont, eux aussi à leur manière, des archives. Ce qui change, c'est qu'un film passé a déjà eu des spectateurs, il a déjà été montré et vu. Comment il emploie ces références au cinéma, c'est ce que nous allons maintenant observer plus en avant.

A – Le problème de la citation

Cela implique de nous concentrer d'abord sur les extraits de films qui, dans son œuvre, sont employés uniquement au titre de la citation. En rassemblant quelques-unes de ces citations éparses dans l'œuvre de Farocki, nous pourrions observer comment ces scènes qui font partie de l'histoire de cinéma sont reprises par Farocki comme références, et puis voir, ensuite, comment celles-ci une fois « citées » deviennent quelque chose de plus important, qui se met à écrire son film à lui. Si l'on peut en effet constater de prime abord que le cinéaste reprend rarement un passage de film sans que quelque chose ne l'y intéresse pour diverses raisons, nous commencerons par regarder comment ces extraits, employés comme références qui font partie de l'histoire de cinéma *de fait*, le deviennent aussi pour nous. Sans quoi comment saurions-nous qu'une scène est extraite d'un film préexistant ? Si rien ne nous l'indiquait, ne nous le disait ? Et plus que de le "dire" justement, ne faut-il pas faire venir le film dans un certain rythme, avec un certain contrepoint, pour le montrer comme film déjà existant ? Un film de fiction, un film documentaire, voire un film comme celui qu'aurait pu être celui de Breslauer, sont pourtant déjà très écrits... Quels efforts le cinéaste Farocki doit-il fournir pour montrer au spectateur qu'il s'agit de films préexistants ? Comment les met-il en scène exactement ? Et à quoi lui servent ces scènes prises à l'histoire du cinéma et citées comme des références, censées être communes à la fois au cinéaste et au spectateur ? Un problème se dessine ici, celui de la citation des films. Il faut d'abord le poser.

Le cinéaste et le spectateur ont en commun le cinéma : que ce soit pour un temps (le temps du film), qu'ils partagent la salle et l'écran ou que, plus largement, ils partagent le fait d'aller voir ou de faire des films, c'est-à-dire de s'inscrire dans une forme de partage technique et historicisée des images : le cinéma. Virtuellement on pourrait ainsi englober, sous chaque spectateur de cinéma ou sous chaque réalisateur, l'ensemble des films. Autrement dit, on pourrait sous-entendre que le cinéma est l'histoire de tous. Est-ce que cela fait pour autant de la citation une chose acquise, un universel, et signifie que la citation est aisément reconnaissable par chacun ?

Il faudrait ici faire une distinction dans les manières de "citer" des films. D'un côté, il y aurait des citations qui considèrent que le film qu'elles reprennent est assez connu ou autonome, valant pour soi, en soi, et qui ne font aucun effort pour « citer » le film préexistant c'est-à-dire pour le donner à un spectateur qui ne l'a pas vu ou pour le lier au propos du film. D'un autre côté, il y aurait les citations qui, même si elles « reprennent » foncièrement à leur compte le nouvel extrait, et ce même de façon très personnelle, font en sorte de l'écrire pour le spectateur : elles l'amènent à comprendre l'importance de la présence du film cité, le raison de son surgissement là, de son détournement parfois. D'un côté il y a une citation qui confirme une pensée des auteurs et des œuvres (autonomie et message) ; de l'autre une citation qui voit le cinéma comme un métier et une écriture (où le sens circule mais doit toujours être réécrit). On voit bien le problème : si les spectateurs et les cinéastes ont certes en commun "l'histoire du cinéma", nous ne pouvons nous résoudre à croire qu'il suffise de "citer" ou de faire venir n'importe quel film pour créer une "communauté des œuvres"²⁶⁸ qui relierait toutes les personnes qui ont un rapport au cinéma. Imaginons par exemple qu'un film noir des années 60 soit cité dans un film que je regarde : peut-être ai-je assez d'indices sur les formes de mises en scène de cette époque et de ce genre, ou assez de connaissances du support technique (caméra et pellicule) pour savoir... Mais pourquoi devrais-je, et dans quelle mesure suis-je capable, vraiment, d'identifier ces qualités ? Ou même de savoir dans quelle mesure le cinéaste entend peut-être les citer ? "Vraiment", "peut-être" : la citation autoritaire, aimante et culte d'un film est trop aléatoire pour assurément faire l'objet d'un partage.

Tout a priori qui n'est pas mis en jeu intéresse peu Farocki. Chaque élément qu'il convoque dans ses films, chaque son ou image qu'il y agence, nous est donné, est écrit pour nous. Ses citations, de même, ont pour immense qualité d'être des « reprises ». Lorsqu'un morceau de cinéma apparaît, une séquence de Bresson par exemple, ou de Füller, *il sera toujours écrit pour nous dans ce film nouveau que nous sommes en train de voir*. Il n'y a pas de communauté de cinéma préalable au film, c'est-à-dire à son partage chaque fois réitéré.

Debord a rendu lisible ce que nous avançons ici dans son film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959). C'est un de ses premiers films, et on y voit un travelling manqué, répété deux fois. Cet envers du tournage (deux fois le travelling manqué) sert en fait à constituer une équivalence entre le cinéma et le monde, entre le décor du film et celui du monde. En somme, l'envers du tournage nous est montré comme décor aussi pauvre que le Paris Haussmannien ! Cela ne veut pas dire que Debord ne croit ni au cinéma ni à la ville, mais cela explique très bien comment il entend rendre partageable sa critique de la vie quotidienne avec un film. Dans *Sur le passage de quelques personnes*, ni

²⁶⁸ C'est cette communauté des œuvres implicite et virtuelle qui permet la citation de films comme existants, en soi. Elle n'entretient pas le partage mais un « culte » des films. C'est celle que défend, parfois, la cinéphilie.

une ville et ses habitants, ni le cinéma et ses personnages ne fondent ou ne peuvent fonctionner sur un présupposé commun. Et le projet le plus politique de ce cinéaste se situerait là, dans ces mots et cette façon véhémement d'affirmer qu'« un film d'art sur cette génération ne serait qu'un film sur l'absence de ses œuvres ». Le cinéma est déceptif comme le monde, et il faut prendre garde de « ne pas ajouter d'autres ruines au monde du spectacle et des souvenirs ». L'un comme l'autre – le cinéma comme la ville – est possibilité de rassemblement *mais ils ne le sont pas d'emblée*, nous dit cette scène. Debord est un grand cinéaste lorsqu'il fait de sa propre critique de Paris une question de cinéma, où le partage du film doit aller de pair avec celui du réel et notre façon d'y vivre.

Généralement ceux qui croient le moins au cinéma comme Debord ou Farocki, sont ceux qui font le plus attention aux formes dont ils pourraient être les inventeurs pour que le cinéma deviennent un objet de croyance, et que le film devienne, lui, affaire de rencontre. Debord le fait en « citant » le film en train de se faire et refuse par là de faire *un film cohérent*, une œuvre du « monde du spectacle et du souvenir ». Farocki a une façon bien à lui de citer les films qui l'ont précédés dans le cinéma et c'est là qu'il nous faut, sans plus tarder maintenant, en venir.

B – La citation d'Un chant d'amour de Jean Genet

Dans *Prison Images* (2000), Harun Farocki cite à plusieurs reprises *Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet. Nous voudrions regarder comment sont entremêlées deux sources : ce film de cinéma muet et sensuel réalisé par l'auteur français sur les prisons, dans lesquelles il a "séjourné" – et les archives des caméras de surveillance de prisons américaines collectées par Farocki lui-même.

Lorsque le film apparaît la première fois, le commentaire nous dit : « Dans ce film de Jean Genet aussi, le gardien regarde dans la cellule et observe une vie amoureuse des prisonniers. » Farocki cite donc l'auteur, mais c'est pour aussitôt faire un rapprochement avec ce qu'il va tenter lui-même de faire (« dans ce film de Jean Genet *aussi* »). Montrant alors quelques images des détenus regardés dans l'oeillon par le surveillant, les images de Genet, empruntées de désir, lui servent à continuer son propos :

« Même quand ils agissent comme s'ils étaient seuls,
les détenus ont conscience d'être regardés.
Comme les femmes dans les peep-shows ».

La citation peut sembler étrange, mais déjà, elle opère. Les détenus dansent, se masturbent : les images osées du réalisateur lui permettent de renvoyer sans gêne le spectateur à une réalité

du désir en prison, car le morceau de film de Genet rend non seulement acceptable l'hypothèse de Farocki sur le regard et la surveillance, mais elle le mène sans ambages sur le terrain du désir. Citer Jean Genet montre de quel côté il se situera lui-même. Il n'a d'ailleurs pas besoin d'en préciser le titre puisque Genet n'a fait qu'un seul film, mais il n'est pas anodin que Farocki emploie des extraits d'*Un chant d'amour* ainsi. Placées en début de film en effet, c'est-à-dire *avant même d'avoir repris la moindre image de caméra de prison*, ces images de cinéma n'auront pas renié, elles, le désir du détenu : elles l'auront même exposé et rendu sensible. La citation sert de contre-point aux images de surveillance qui vont venir, et elle n'aura de cesse d'interférer pour les concurrencer. Elle permet également à Farocki d'écrire la question du désir (en prison) avec des formes cinématographiques – c'est-à-dire comme étant une question relevant de la responsabilité propre du cinéma. Car les images de surveillance et celles des films ont en effet ceci de commun : elles *regardent*, elles *voient*. Comment le film de Genet permet-il au film de Farocki de s'interroger là dessus ?

« Voir » en prison, c'est une question qui engage le crime, le désir, la surveillance, les corps. « Voir » en prison, c'est une question qui a animé Genet, et qui anime Farocki. Ainsi ce film que Genet lui-même disait « érotique », avec ses noirs et blancs détaillés et son absence de son, est-il dans *Prison Images* le lieu et l'occasion de conférer « une tonalité affective » à un film sur la prison. Les plans repris d'*Un chant d'amour* ont un air de simple héroïsme, une sorte de juste amour que Farocki peut, en tant que cinéaste, donner à un prisonnier : à travers les films. La citation est donc une forme de solidarité avec les détenus, une solidarité cinématographique. Elle se témoigne aussi dans l'extrait suivant qu'il emploie, une séquence d'*Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson. Là, le commentaire dit : « Voilà qui est décidément filmé du point de vue d'un certain détenu, et décidément pas du point de vue du geôlier ». Bien entendu, le plan de Bresson possédait lui aussi déjà un point de vue explicite, puisqu'il montrait une cuillère transformée en outil de libération contre la cloison de la cellule... Mais Farocki le dit, le répète, se penche sur ce plan. Il le met soigneusement en contrepoint des images de surveillance, ou de divers films sur la prison où l'on regarde des détenus entrer en cellules, des surveillants regarder dans des oeillets. La citation préalable de Genet a permis de poser la question du « point de vue » des images : geôlier ou détenu ? Grâce à elle, nous sommes en mesure de saisir que les images n'ont pas de neutralité et que, surtout, elles construisent la prison dans un certain sens – ou la fabriquent dans un autre :

- avec d'un côté du montage alterné Genet et son héroïsme notoire, son amour du crime, son aspect charnel et son empathie pour le désir des détenus qu'il partage avec Bresson ;

- *et de l'autre le surveillant, condamné à regarder cela de l'extérieur, avec son regard qui épouse le désir, mais pour surveiller – dont le regard semble comme "prolongé" dans les images de surveillance plus actuelles.*

La citation de Genet est pourtant plus complexe que cela. Elle n'est pas l'occasion d'une simple comparaison partisane où le regardeur voit tantôt des images faites du côté des détenus, rendues explicites par la citation d'*Un chant d'amour*, tantôt des images du côté du geôlier, comme ces images de prisons en train de se construire ou comme les prisons plus modernes, américaines, et leur campagnes de publicités enrubannées de musique que l'on verra par la suite. Que cherche ici Farocki ?

Dans un résumé qu'il a lui-même écrit sur le film, le cinéaste précise à sa manière comment les caméras de surveillance des prisons modifient aujourd'hui le problème du désir. Contrairement aux anciens films où les détenus n'étaient pas encore sous surveillance vidéo, les images contemporaines, en plus d'exercer un contrôle différent, plus acharné sinon systématique, visent à enlever la possibilité même de « mystifier » la prison tels que les films de Genet et de Bresson ont pu le faire.

« Des extraits de films de Genet et Bresson. Ici, la prison apparaît comme un site d'infraction sexuelle, un site où les être humains doivent se créer eux-mêmes comme personnes et comme travailleurs. Dans *Un chant d'amour* de Jean Genet, le garde regarde les détenus dans leurs cellules et les voient se masturber. Les détenus ont conscience d'être regardés et deviennent ainsi des performers dans un peep-show. Le protagoniste d'*Un condamné à mort s'est échappé* transforme les objets de son emprisonnement en outils pour sa libération. Ces *topoi* apparaissent dans de nombreux films sur la prison. Dans les prisons plus récentes, par contraste, la technologie de surveillance contemporaine œuvre à la démystification. »²⁶⁹

Les images de surveillance, filmant toute la prison, partout, tout le temps, modifient tout à fait les possibles puisque rien ne peut jamais être fait sans être vu. Dans cette remarque, Farocki semble en accuser les conséquences aussi pour les films, comme s'il devenait difficile d'écrire des images de prison avec la même solidarité que Bresson et Genet : quand tout est vu, que peut montrer un cinéaste ? Précédemment, Farocki tentait quelque chose dans l'étude des regards (détenus/geôlier). Ici, la réponse va se jouer dans le contraste des deux sources.

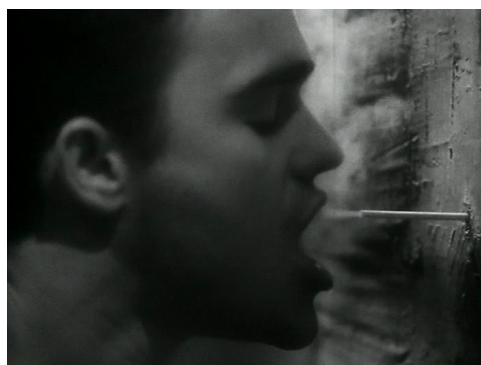
269 FAROCKI H., Présentation du film sur le site du cinéaste : <http://www.farocki-film.de> (P comme Prison).

En effet, dans le va-et-vient entre les images des caméras américaines, la matière principale du film de Farocki, et les images d'*Un chant d'amour*, cité partiellement, le regardeur se pose la question de la surveillance, de la conscience d'être vu et du désir en prison. Certes le film de Genet dit de quel côté le cinéaste se situe : ses séquences, vives, produisent un élan de résistance qui accompagne celui de Farocki ; et à chaque retour d'images noires et blanches de Genet, de Bresson ou d'autres, se relance une forme de solidarité... Mais c'est aussi le problème qui se repose chaque fois. La citation récurrente du film de Genet donne à celui-ci une place particulière. Tels de petits fragments filmiques insérés dans les images de surveillance, ils permettront effectivement au cinéaste Farocki d'opérer ses propres tournants critiques. Par exemple à un moment, grâce à une référence à Genet et à une scène évoquant les « coqs » du poète (les flics mâles qui les surveillent, ce surveillant du film de Genet qu'on n'arrête pas de voir dans *Prison Images*) Farocki peut s'essayer à une généralité :

« Dans la plupart des prisons du monde,
les gardiens sont aussi familiers des rêves des détenus
que s'ils dormaient du même sommeil ».

Cette phrase pourrait vouloir dire : les gardiens finissent par épouser le regard, le temps et le corps des prisonniers en partageant avec eux l'espace clos de la prison. Mais, selon nous, les images de Genet permettent surtout cette chose incroyable : de renverser ce propos *en un propos bien plus politique* qui renvoie le désir à une *connaissance étrange* que le gardien possède sur le détenu. Car le désir n'est pas qu'une affaire de sexualité et de regard scopophile dans les films sur le cinéma et la prison... Il s'agit aussi de voir à quel point surveillants et surveillés sont – sur le plan du désir et ce à cause de la surveillance – *intimement liés*. De 1950 à aujourd'hui, cette chose n'a pas changé, bien qu'elle se remarque de façon différente dans les images d'une prison moderne. Ainsi les commentaires de Farocki et le film de Genet posent aux images de surveillance la question du désir en prison sous cet angle. C'est la citation filmique qui est la créatrice de ce problème : elle dénonce le mécanisme de surveillance qui oblige surveillants et surveillés à « jouer de ce qu'ils savent les uns des autres », ou à être mus, d'une façon ou d'une autre, par cela...

Une fois dénoncée cette étrange coexistence, Farocki change de direction. Il va au parloir de la prison. L'amour, cette fois, est ce qui doit être empêché entre un détenu et sa femme, venue lui rendre visite. Farocki poursuit là le travail de détournement et retournement des images qu'il a réussi à trouver d'une prison américaine. Genet lui sert encore.



Au parloir, une femme est venue rendre visite à son mari. À l'image, ils se parlent, bougent, s'animent, dans le silence de la caméra de surveillance. À un moment, elle sort un petit sac plastique dans lequel il y a deux pièces de monnaie. Nous avons décrit cette scène des 25 cents. Elle sort une pièce, ancienne, puis la nouvelle qui dit au prisonnier qu'il est en prison, en train de gâcher sa vie. La pièce dit le temps qui passe, et le dehors. Maintenant, un autre détenu déplace une chaise du parloir dans l'angle de la caméra. Le commentaire dit alors : « Des milliers de films ont montré ça : sous surveillance l'amour doit trouver une expression spécifique ». À l'image, le détenu tente de masquer un geste d'amour : derrière le dossier de la chaise, il pose la main sur la cuisse de son amie alors que détenus et visiteurs n'ont le droit que de se toucher les mains. Après quoi, on voit à nouveau des images de Genet, elles aussi muettes²⁷⁰. En silence, un homme sourit, comme s'il répondait de façon espiègle au commentaire « l'amour doit trouver une... » avant de partager une cigarette à travers la cloison qui sépare sa cellule de celle de son voisin. Les plans muets de Jean Genet exacerbent le caractère sensuel de la fumée, devenue d'autant plus « expression spécifique » que l'absence

270 Le film de Jean Genet, réalisé en 1950, est muet. Il fut monté avec la musique de Gavin Bryars. Ceci dit, une remarque sur *Prison Images* : contrairement à l'installation de Farocki *I thought I was seeing convicts* qui inaugurerait la recherche sur les images de prison, dans le film le son des plans est généralement baissé, inaudible, passant « sous » la voix qui observe et commente avec nous les images. L'installation ayant privilégié une narration par cartons, elle permettait de laisser le son, par exemple, des surveillants qui effectuent leur travail tandis qu'on voit les diverses images qui servent à la surveillance et au contrôle. Dans le film, ce son est moindre. Pour la transition qui nous intéresse entre l'image de Genet et les images du parloir, elle crée une communauté de regard, permettant en effet de voir du même œil le film cité et les images du surveillance c'est-à-dire d'y chercher ce que les caméras doivent prévenir : l'amour, et ses gestes spécifiques.

de son rend "tactile" et "sensuelle" la communication entre les détenus... C'est un plan fait du point de vue des détenus, et de leur vie amoureuse.

Mais comment *Un chant d'amour* déplace-t-il ici le regard ? Comment se glisse-t-il sous le silence des caméras de surveillance, pour leur faire dire autre chose ? Farocki nous informe dans une des conférences qu'il a donné sur ces images que les surveillants derrière la caméra zoomaient sur les détails pour lui montrer combien les caméras étaient performantes²⁷¹. Si c'est bien le surveillant qui a fait ce zoom, Farocki en modifie le sens, allant chercher autre chose dans le plan qu'une potentielle contrebande ou infraction quelconque du règlement. Genet et son regard "aimant" donnent au détournement de Farocki toute sa force. Or, le nouvel emploi des images de Genet durant les scènes au parloir (la scène d'amour et celle des 25 cents) révèle également cette chose curieuse, mais subitement très clair aux yeux du spectateur : on se rend compte en voyant les images de surveillance que le désir des geôliers et des prisonniers peut effectivement se croiser un temps *du fait de leur espace commun de regard*, mais qu'il est absolument *impossible de confondre dans les images le désir qui habite l'un et l'autre*. Cela est dû à la "brève superposition" des points de vue : l'image montre la surveillance en train d'avoir lieu, mais pour lui faire dire autre chose ; le surveillant peut effectivement voir à bout de zoom, mais il ne verra jamais la même chose. Finement agencée dans le film de Farocki, cette duplicité de l'image laisse voir les deux faces en même temps. Il y parvient parce qu'il a raccordé de nouveau des images d'*Un chant d'amour* avec des images censées avoir un regard surveillant. Ainsi Harun Farocki réalise-t-il tout à fait la « fraude » du sens des images de prison, ainsi que nous l'avions nommée précédemment. Genet en est hautement responsable, ou plutôt, il faudrait dire : intensément créateur, comme la citation. En effet, il ne suffit pas à Farocki de distinguer pour nous les différents regards, les opposer et les lire (le geôlier / le détenu). Il faut aussi, par la familiarité et la revenue de ces extraits, rendre habitable cette position de désir. Farocki rend lisible l'érotisme d'*Un chant d'amour*, ses proximités pour le détenu, ses façons d'exposer le désir et la liberté dans des images de cinéma. En le citant par contrepoints et dans la continuité du silence, il s'agit d'emmener le spectateur à lire et à être emporté par la position de Genet, que Farocki se plaît à montrer de façon solidaire et amicale, désirante.

Dans le montage, le film n'est donc pas que cité, il est mis en scène dans ce qui lui est fondamental, et en tant que tel, il rend lisible le propos nouveau que Farocki entend soutenir avec sa reprise. Étant un film, *Un chant d'amour* de Jean Genet pose par trois ou quatre

271 FAROCKI H., « Bilderschatz : Thesaurus ou Vocabulaire d'images. Quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999 », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 97. (Texte maintenant cité « Bilderschatz »).

citations directes ou indirectes le problème que Farocki se pose : comment libérer le désir, le regard, les prisons, avec des images de cinéma ?²⁷²

Farocki, définitivement, aime Jean Genet pour cette subversion du désir dans les images qu'il donne d'*Un chant d'amour*. Il tente de faire cela avec les images qu'il reprend des caméras américaines. Mais afin d'y parvenir et de lire les images des prisons américaines à l'aune du regard des détenus, il doit aussi rendre à Genet cette puissance de subversion qui vient justement de sa façon de faire des plans qui sont « du point de vue des détenus » et de leur désir à eux. Ainsi il en va de la citation et de la façon de convoquer le film de Genet. Chez Farocki, elle ne vient pas juste apporter des données, un élément de comparaison, un propos. Elle doit permettre de comprendre ce que font les images ensemble ; elle apporte un point de vue critique sur les images de prison ; elle crée de la solidarité, même lorsque nous regardons des images faites pour surveiller. Pour cela, elle doit donc conserver la singularité des regards, et reprendre les images sans les maltraiter, conservant ce qui les spécifie. C'est ainsi que Farocki peut s'abstenir de juger ou de tenir un discours sur les points de vue. Il le produit, par la mise en regard des archives qu'il collecte.

Si c'est l'amour pour les détenus et les images faites de leur point de vue qu'il s'agit de transmettre "par contagion" aux images de surveillance, la référence au film *Un chant d'amour* ne peut exister que dans la reprise exacte de cette dimension d'amour et de désir pour les détenus dont Genet a fait une image érotique. C'est parce qu'elle n'est jamais « voyeuse » mais toujours située du point de vue *ou* du gardien *ou* du détenu, *mais toujours pour les prisonniers*, que la caméra de Genet n'est jamais équivoque. De même Farocki sait-il faire usage de la mise en scène et de la puissance des images de l'auteur pour commencer son propre film, et accompagner celui-ci de cet amour pour Genet. Dans *Prison Images*, le cinéma est créateur de questions mais aussi d'amitié, et de possibles. De sorte que le film va même, à un moment donné, rechercher « dans les archives du monde les milliers de scènes au cours desquelles un homme, une femme sortent de prison ». On y verra un second usage de la citation chez Farocki : le travail par motifs.

C – À la recherche des milliers de scènes : les sorties de prison comme motifs

Harun Farocki possède une façon de citer des films de l'histoire du cinéma qui vise présenter au spectateur des scènes similaires mises côte à côte comme une petite collection,

²⁷² Genet se l'est demandé dans son propre film. Farocki le fait à sa façon : en cherchant à libérer le regard et le désir *dans* des images de surveillance. Ici, nous avons tenté de voir le rôle que pouvait avoir les citations du premier dans le film du second. En effet, dans l'installation *I thought I was seeing convicts* qui précède et inaugure ce travail de *Prison Images*, les citations de films sont restreintes, permettant à peine quelques transitions entre les séquences (par exemple, on voit une scène d'un film du cinéma muet montrant la visite d'une femme à son mari, et elle permet d'aller aux images des prisons américaines filmées au parloir). Nous avons choisi Genet, mais nous aurions pu tout aussi bien choisir un autre cas : le rapport entre les images de Bresson et les constructions et gestions des prisons. Parce qu'il est muet, érotique, et cité plus brièvement c'est-à-dire de façon ponctuelle, *Un chant d'amour* était aussi un cas plus intéressant à étudier. De plus, Bresson sera plus utile d'ici peu pour observer le travail de Farocki dans *L'Expression des mains* (1995).

voire même « un petit office intime »²⁷³. C'est ainsi ce que le cinéaste se met en quête dans *Prison Images* d'« aller chercher dans les archives du monde les milliers de scène » qui montrent « un homme, une femme » sortir de prison, ainsi que la voix l'annonce à un moment du film. Regardons plus exactement comment Farocki les monte et ce qu'il poursuit.

Dans cette séquence, Farocki présente quatre extraits du cinéma de fiction. Les scènes ont filmé un même geste – ce que le cinéaste nommait « *topoi* » ou « thèmes récurrents » « apparaissant dans de nombreux films sur la prison » : la sortie de la prison. Ils ne sont pas tout à fait montés successivement puisque le cinéaste les entremêle. Quelques uns d'entre eux, aussi, ont été montrées un peu plus tôt dans le film. Leur citation opère d'autant plus : ils sont perceptiblement réécrits ainsi qu'instruits d'un sens nouveau. Revenant là, leur montage commun importe maintenant davantage.

Le film revient donc à la prison de Brandebourg, montrée précédemment : « De nouveau la maison de correction de Brandebourg. Un homme est relâché ». Nous regardons le plan, et la voix s'attache ensuite à décrire le parvis car personne ne vient chercher cet homme, qui s'en va seul. Nous revenons sur la porte : « Encore la maison de correction de Brandebourg, une femme est relâchée ». Déjà, la succession des deux scènes est relativement jouissive : deux fois le même lieu, dont nous reconnaissons la porte de sortie – tantôt dans un film noir et blanc, tantôt dans un film en couleur. Un homme, une femme, sont relâchés. L'inventaire que la voix semble en train de faire est comme "dédié" à ceux qui sortent de prison ; nous nous attachons à ces sorties, aux personnages qui les vivent. C'est alors qu'elle dit : « On devrait rechercher dans les archives du monde les milliers de scènes au cours desquelles un homme, une femme sortent de prison. » Cela, le film de Farocki est déjà en train de le faire : c'est ce que vise la scène que nous regardons. Il continue donc à collecter les motifs : un homme sort « les mains vides droit sur le mât au drapeau » après avoir serré la main d'un homme en uniforme ; on revient ensuite à celui qui sortait de Brandebourg, et la voix dit : « Cet homme paraît avoir à la main les papiers de sa libération » ; puis, vient un film de prison déjà vu : « encore le film nazi », dit le commentaire, où l'on voit un homme quitter l'établissement. Enfin, l'image de la femme revient. Celle du début. Nous l'avions vue plus longuement que les autres puisque quelqu'un était venu la chercher le jour de sa libération, un homme, l'emmenant en voiture. On revoit donc son plan, dehors devant la porte, un seul petit bout de de la fiction montrée auparavant. Puis la voix, résumant toute la séquence, dit ce qu'il s'agit de faire de ces entremêlements rapides : « Si l'on avait sous les yeux toutes les scènes montrant une sortie de prison, on arriverait à reconstituer une image de la libération. » La

273 *Sans Soleil*, de Chris Marker (1982).

femme sort du champ, et il ne reste plus que la porte de Brandenburg, d'un gris-vert métallique, qui se fige. La séquence est finie.

Travailler par motifs, qu'est-ce que c'est ? Farocki est un cinéaste des archives, ce qui signifie d'abord aller les chercher, les collecter. Souvent, il présente dans ses films des images ayant un même thème, une scène similaire. C'est une façon d'enquêter sur le cinéma. L'exposition côte à côte de motifs récurrents, tel que nous venons de le voir avec les sorties de prison, donne aux images une force en même temps que l'on fait d'elles un objet d'étude au même titre que les archives des caméras de surveillance. Ce qui importe, c'est de créer avec l'écriture une intense conception de ce qu'est un plan, alors même que celui-ci n'a pas été tourné par Farocki. Il applique alors ce que Bresson disait de sa propre méthode de montage dans ses *Notes sur le cinématographe* : « Démonter et remonter jusqu'à l'intensité. »²⁷⁴ Selon Bresson, le cinéma doit émouvoir avec « non pas des images émouvantes », qui procurent une émotion, une vie par laquelle on se sent ému, mais « avec des rapports d'images qui les rendent à la fois vivantes et émouvantes »²⁷⁵. Pour l'exemple qui nous concerne, cela voudrait dire qu'il n'incombe pas au montage de faire penser l'importance narrative des sorties de prison, mais les plans eux-mêmes doivent être montés pour créer une intensité. L'intensité désirée par Farocki ici : générer une image de la libération.

« Si l'on avait sous les yeux toutes les scènes
montrant une sortie de prison, on arriverait
à reconstituer une image de la libération ».

La formule est belle, et donne envie de poursuivre ce projet avec lui. Mais le film ne dure qu'un temps et il ne peut toutes les rassembler. De plus, collecter les images n'aurait suffi à ce projet. D'où l'idée d'écriture des motifs : des images similaires mises bout à bout ("que des sorties") semblent appeler toutes les images manquantes qui auraient pu être présentées, tel le début d'une frise. D'où également que le « motif » doit être accompli chaque fois pleinement, c'est-à-dire que le rassemblement laisse néanmoins chaque image être une archive singulière du cinéma. Cette séquence le montre bien : entre ce que le voix énonce (« toutes les sorties ») et ce que le film peut faire (rassembler quelques sorties), il y a un écart. Le montage doit donc résoudre cette contradiction par une forme. À bien regarder ce petit montage fait par Farocki, le travail par motifs présente à la fois un morceau unique, à la fois un morceau qui traite d'un même thème, "assemblable" et comparable avec les autres. Cela

274 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1975 / 1988, p. 56.

275 *Ibidem*, p. 89.

sert surtout à explorer les représentations : il faut *fixer un motif*, pour pouvoir les étudier et organiser le regard, le rendre aussi bien actif, critique, que désirant envers les vues qui lui sont présentées. Fixer ces motifs que le cinéma n'a pas cessé de filmer dans son histoire, c'est donc vouloir créer avec eux une image nouvelle... Et c'est aussi une manière d'étudier les formes filmiques pour lesquelles le cinéma a opté dans son histoire.

Mais il est difficile de dire comment ce travail œuvre dans ces scènes, car l'exemple choisi s'y prête de façon limitée. Aussi, c'est un travail que Farocki a réalisé deux de ses films antérieurs : *Les ouvriers quittent l'usine* (1995) d'une part, et dans *L'Expression des mains* (1997), deux films qui se succèdent dans la filmographie de Farocki. Ce qui nous a soucie ici était plutôt comment le cinéaste faisait pour citer un film et construire du sens avec lui sans que forcément nous le connaissions. La référence devait participer clairement de l'écriture. Si l'exemple de Genet le rendait lisible au niveau de la citation, il faut aller plus loin encore. Les motifs des sorties de prison ont bien montré que l'affaire était plus complexe. Il ne s'agit plus seulement de citer, mais d'écrire profondément quelque chose de nouveau qui concerne le cinéma et son propre pouvoir de montrer.

Ceci se révélera d'autant plus vrai dans les films que nous allons étudier maintenant, entièrement consacrés au cinéma. Il s'agira d'interpeler les formes mêmes du cinéma, c'est-à-dire sa façon d'avoir représenté, dans son histoire, les ouvriers (*Les ouvriers quittent l'usine*) ou l'œil et la main (*L'Expression des mains*).



1.3.2.2. Des motifs pour étudier le cinéma

L'écriture par « motifs » est un travail que Farocki a commencé dans l'optique de réaliser un "dictionnaire" des expressions cinématographiques. Rassembler toutes les sorties d'usines fut le premier pas de Farocki vers l'élaboration de celui-ci, cinq ans avant le travail sur les images de prison.

A – Toutes les sorties d'usine comme problème de montage

En 1995, Farocki parle à Werner Dutsch de la WDR d'un film qu'il avait envie de faire pour le centième anniversaire du cinéma. Un film qui traiterait « du premier motif du premier film à être présenté publiquement : *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) ». Farocki travaille alors au film, commençant par chercher, regarder, collecter des films de l'histoire du cinéma qui auraient répété ce motif. Lorsqu'il s'agit de le monter, cependant, le cinéaste ne sait pas trop quelle direction emprunter :

« Je regardais chaque scène qui puisse être utile pour le projet *Les ouvriers quittent l'usine* plusieurs fois – plus souvent que je ne l'aurais fait habituellement, parce que je n'arrivais pas à savoir comment elles pouvaient être pertinentes. Selon quel critère devais-je organiser les scènes, et que devait révéler leur ordre ? Durant un montage, il vient toujours un moment où je reconnais le principe original d'un projet, et c'est la clé nécessaire à chaque décision. Mais durant ce projet, le moment n'est jamais arrivé, si bien que je l'ai cherché plus tard. »²⁷⁶

Ainsi le projet d'un « dictionnaire filmique » n'est-il pas seulement une question de *collecte*, mais d'*organisation* des séquences trouvées : le thème premier permet de rassembler les extraits (les sorties d'usines) mais il ne permet pas de les étudier, ni même de les écrire sans une perspective de montage²⁷⁷. Parce qu'il ne savait quoi faire de cette matière, Farocki a donc d'abord écrit quelques articles sur le film²⁷⁸. Pour tenter de revenir au projet original, à ce qui le motivait.

276 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Book, London, 2009, p. 230.

277 En cela son travail peut faire penser à l'Atlas *Mnemosyne* de Warburg. En ce qui nous concerne, nous évoquerons l'historien de l'art plus tard, dans la partie réellement consacrée au montage. Deux commentateurs de Farocki l'évoquent autour de ce travail :

BLÜMLINGER Christa, « Critical Strategies », in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, pp. 319-320.

ERNST Wolfgang et FAROCKI H., « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, pp. 266-267. (La seconde partie attribuée à Farocki est en fait la conférence « Bilderschatz ».

278 FAROCKI H., « Written Trailers », in *op. cit.*, p. 230.

Dans *Reconnaître et Poursuivre*, un texte traduit par Pierre Rusch et intitulé *Les ouvriers quittent l'usine* commence comme ceci :

« Le film des frères Lumière *La Sortie des usines Lumière à Lyon* (1895) dure à peu près quarante-cinq secondes et montre le personnel de l'usine d'articles photographiques de Lyon-Montplaisir, une centaine de personnes environ, quittant l'établissement par deux issues et disparaissant de chaque côté de l'image. Je me suis attaché, pendant ces douze derniers mois, à repérer toutes les variantes auxquelles ce thème – le personnel quittant son lieu de travail – a pu donner lieu au cinéma. J'en ai trouvé dans des films d'entreprises, des documentaires, des films de propagande, dans des actualités hebdomadaires et dans des longs-métrages. J'ai laissé de côté les archives de la télévision, qui stockent sur ce sujet une multitude innombrable d'images ; quant aux archives de la publicité (cinéma et télévision), le travail industriel n'y est montré que très rarement. Le film publicitaire craint le travail presque autant que la mort. »²⁷⁹

Farocki raconte ici la collecte. Dans sa narration, on observe comment le cinéaste trouve là des éléments pour recentrer le projet. En effet, en cherchant « toutes les variantes auxquelles ce thème (...) a pu donner lieu », le cinéaste exclut déjà deux sources : les images de la télévision et les archives de publicité. Toutes les images ne sont donc pas bonnes, et savoir pour quelles raisons on les met de côté constitue un bon moyen de repenser le corpus. Finalement, celui-ci possède toujours une logique provenant de la façon dont, dès la sélection, on a choisi certains chemins et pas d'autres.

Farocki poursuit ensuite le texte. Après l'explicitation du choix des rushes, le cinéaste expose successivement quelques scènes que l'on peut voir dans le film. D'abord des images documentaires de l'Allemagne :

« Berlin, 1934 : les ouvriers et les employés des usines Siemens quittent le site en formations de marche pour se joindre à une manifestation nazie. Il y a une formation de mutilés de guerre, et beaucoup portent une blouse blanche, comme s'ils voulaient illustrer l'idée d'une science militarisée.

279 FAROCKI H., « Les ouvriers quittent l'usine » in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 65.

RDA, 1963 (sans autre précision de lieu) : un groupe de combat d'une entreprise, c'est-à-dire une milice d'ouvriers encadrés par le Parti, part pour l'exercice. (...) Comme la colonne passe le portail, l'usine ressemble à une caserne.

Emden, RFA, 1975 : une petite voiture équipée de haut parleurs est arrêtée devant les usines Volkswagen et diffuse de la musique : des vers de Mařakovski, chantés par Ernst Busch. Un syndicaliste appelle les ouvriers des équipes du matin à rejoindre une manifestation contre un projet de transfert des usines aux États-Unis. (...). »²⁸⁰

Et, plus loin, le cinéma de fiction :

« 1916 : dans l'épisode moderne d'*Intolérance*, Griffith donne de la grève une description dramatique. Les ouvriers ont d'abord subi une diminution de leur salaire (parce que les associations qui veillent à l'amélioration de leur moralité exigent plus de moyens) ; puis, quand les grévistes descendent dans la rue, la police avance, prend position, et ouvre le feu sur la foule. Le conflit social prend ici l'allure d'une guerre civile. Rassemblés devant les maisons, les femmes et les enfants des ouvriers regardent le massacre avec horreur. Il y a même un groupe de chômeurs qui, véritable armée de réserve, se tient prêt à prendre la place des grévistes. En un siècle de cinéma, c'est sans doute la plus terrible fusillade qu'on ait vue devant les portes d'une usine.

1933 : Poudvkin décrit une grève des dockers de Hambourg (*Le Déserteur*). Un gréviste qui fait le piquet assiste au déchargement des bateaux par des jaunes. Il voit l'un d'eux vaciller sous le poids d'une caisse (...) et enfin s'effondrer. Tandis que le gréviste observe avec attention froide et quasi sociologique cet homme étendu à terre, on voit passer des ombres sur son visage. Ce sont des chômeurs, qui se précipitent vers l'entrée des installations portuaires pour prendre la place de celui qui vient de tomber (...). »²⁸¹

Et, après cette liste des extraits et leur analyse relativement approfondie, le cinéaste confie de nouveau la difficulté qu'il a eu de les monter :

« Ces images et beaucoup d'autres qui s'emparent du premier motif de l'Histoire du cinéma, des "travailleurs à la sortie de l'usine", je les ai collectées, étudiées,

280 *Idem*.

281 *Ibidem*, p. 69.

comparées et montées en un film (...). Le montage du film a eu sur moi un effet généralisant ; ce que j'avais sous les yeux induisait en moi l'idée que le cinéma, cent ans durant, n'avait traité qu'un seul thème. Comme si un enfant s'obstinait à répéter cent ans le premier mot appris, pour éterniser la joie de la découverte de la parole. »²⁸²

Cette dernière phrase est aussi une des dernières du film. Ici, nous citons ces moments où le cinéaste parle de son travail de montage, ses hésitations et ses difficultés, parce qu'ils ont la vertu de présenter dans toute son ampleur les problèmes que pose l'écriture par motifs. Mettez-les simplement côte à côte et vous ne trouvez plus rien de pertinent. Voici l'impression de Farocki au travail du montage : c'est comme si le cinéma n'a jamais « traité qu'un seul thème » ! Il semble en éprouver une certaine joie (c'est une découverte), aussi bien qu'une difficulté (liée à son désir de les *écrire* au montage de façon pertinente). Pourtant, cette similitude est ce qui relie les extraits choisis : ils montrent des ouvriers qui quittent leur lieu de travail. C'est précisément là dont le film part et telle est la première remarque analytique à laquelle il s'essaie : dans ces plans, les ouvriers ne font que s'en aller. Quittant les premières vues des frères Lumière, le film se met alors à lister des scènes où l'on quitte hâtivement son travail :

« 1975, à Emden, la sortie des Usines Volkswagen.

Les ouvriers courent, comme entraînés par quelque chose.

1926 à Détroit : des ouvriers courent,

comme s'ils avaient déjà perdu assez de temps ».

On remarquera que Farocki emploie la même répétition dans le commentaire de *Prison Images* (Brandebourg, un homme est libéré ; Brandebourg, une femme est libérée). Elle vise à se sentir solidaires de ceux qui s'enfuient, loin, vite, de l'usine. Le commentaire semble composer pour eux un petit poème. La répétition permet au spectateur d'observer filmiquement des archives que, par ailleurs, il ne connaît pas forcément.

282 *Ibid.*, p. 71.

Dans le film, elle est dite d'un ton qui semble appeler d'autres images, (pour d'autres luttes?) : « Aligne-t-on les plans de sorties d'usines des cent dernières années, on croira voir la même image reprise depuis cent ans. Comme si un enfant répétait cent ans le premier mot qu'il a su dire pour éterniser sa joie ». Ce qui était un problème de montage venait de la matière elle-même ! Farocki en fait donc la conclusion de son film, car elle va bien à ces images. Elle dit aussi à sa manière qu'il faudrait chercher d'autres motifs qui montrent comment le cinéma « filme » l'usine... Mais c'est vers d'autres réalisateurs peut-être, et vers le cinéma documentaire... qu'il faut se tourner...

Après ces sorties, le film semble lancé. Bien plus tard, le cinéma à proprement parler revient. Et un dernier motif s'extirpe et se dessine, comme répétant le premier : le cinéma a boudé l'usine. « La plupart des films de fiction commencent après les heures de travail » dit le commentaire. Exactement comme dans le plan des frères Lumière, on se borne à filmer la sortie, à laisser l'établissement de travail dans le dos des personnages, dont la vie ne commence qu'une fois la journée terminée. C'est un motif à explorer : souvent, le cinéma n'aime pas montrer le travail. Farocki analyse alors une scène de *Clash by Night* dans laquelle Marilyn Monroe, qui travaille à l'usine d'emballage de poissons, saute du perron pour rejoindre son ami, venu la chercher. Ils marchent, et s'éloignent ensemble. Farocki montre la scène deux fois, démystifiant un peu le cinéma. Il parvient ainsi à concentrer notre attention sur son écriture, ou sur des détails qui vont l'y intéresser, lui cinéaste. Au second visionnement, la voix analyse la séquence. Elle précise que la narration du film nous fait quitter l'usine, et, dans la souplesse de la marche, nous revenons dans leur vie redevenue racontable : « Les deux individus s'éloignent de l'usine et la caméra ne les suit que trop volontiers ». La fiction peut alors suivre leur vie, une vie digne d'être racontée, héroïque. Marilyn Monroe, la star, peut le redevenir. Ici, Farocki se concentre sur la présence de l'usine comme arrière-plan : c'est le lieu où même des stars peuvent travailler, si tant est qu'on s'éloigne de la misère de ce travail avec un plan²⁸³. Le plus important, cependant, n'est pas tant la description des mécanismes narratifs de la fiction (qui doit tout faire pour continuer à faire rêver, s'éloigner avec eux et poursuivre son histoire) que la possibilité d'observer comment le cinéma s'en sort lui-même : « la caméra ne les suit que trop volontiers ». Ce n'est donc pas une question de contenu mais de représentation, où incarnation et mouvements de caméra sont plus importants que les personnages ou l'intrigue. Nous l'avions dit, c'est une étude des représentations, mais moins d'un contenu des scènes que pour observer les expressions proprement filmiques qui les caractérisent. Farocki dit dans *Bilderschatz* que quelques scènes des *ouvriers quittent l'usine* montrent qu'il n'a pas réussi « à aller bien au-delà des questions de contenus »²⁸⁴. La scène de *Clash by Night* fait très certainement exception. Dans le texte de la conférence comme dans le film, elle permet de faire un bond qualitatif, en allant à partir d'elle observer d'autres motifs...

283 Dans son texte, Farocki ajoute cette précision :

« Les stars du cinéma sont au sens féodal des gens de marque, ils échouent dans le monde des travailleurs comme ces rois des contes de fées qui, égarés au cours d'une partie de chasse, apprennent ce que c'est que la faim. Monica Vitti, dans *Le Désert rouge* (1964), veut goûter à la condition ouvrière, c'est pourquoi elle arrache à l'un des grévistes le petit pain qu'il vient de mordre. »

FAROCKI H., « Les ouvriers quittent l'usine », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, pp. 68-70.

284 FAROCKI H., « Bilderschatz », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 96.

« À ce point précis de mon propre film de compilation, dit Farocki, j'ai inséré un autre clip, une séquence du film *Zeche Morgenrot* qui fut tourné dans la zone soviétique d'occupation dans l'Allemagne d'après-guerre. (...) J'ai aussi inclus un clip d'*Accatone* : le héros suit la femme, avec qui il a un enfant et qui ne veut plus rien avoir à faire avec lui. Il marche derrière elle ; elle commence à marcher vite et veut éviter sa présence au sens de marcher sur "un chemin commun". Dans ces trois cas, la caméra avance devant les protagonistes et le travelling n'est pas monté. »²⁸⁵

L'enchaînement des scènes que décrit Farocki produit immédiatement une comparaison pour le spectateur, qui se rend bien compte chaque fois que la caméra suit, dans un plan continu, les personnages qui s'en vont. Ce qu'il formule dans sa conférence, le film le laisse voir. La seule succession doit rendre compte du motif commun, d'autant plus que ces scènes sont montées avec très peu de commentaires. Passant de l'une à l'autre, plan sur plan, la force du mouvement de caméra et des personnages s'imprime dans l'œil du regardeur. Tout à coup, c'est à cette façon de les filmer que nous nous attachons. Et ce que va poursuivre la scène qui vient.

***B – Du thème « sorties d'usines » à l'étude d'une scène comme motif original :
Zeche Morgenrot***

« Il est facile de dire "les ouvriers quittent l'usine une fois le travail terminé".
Mais il est très difficile de découvrir quand et où cela arrive, et, particulièrement,
que l'image transcende ce qui est exprimé dans la phrase, qu'elle ait sa valeur propre,
quelque chose au-delà d'être le seul équivalent des mots. »
Harun Farocki²⁸⁶

Le petit montage (*Clash by Night*, *Accatone*, *Zeche Morgenrot*) semblait déjà une invitation. Quand *Zeche Morgenrot* resurgit avec sa musique pour cette fois être étudié, Farocki va mettre en scène l'extrait de sorte à se pencher sur ses caractères cinématographiques « originaux », ainsi que le dit Wolfgang Ernst des « *topoi* »²⁸⁷ du

285 FAROCKI H. et ERSNT W., « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, p. 277.

286 HÜSER Rembert, « Nine minutes in the Yard : A Conversation with Harun Farocki », in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, p. 310.

287 ERSNT W. et FAROCKI H., « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, pp. 265- 266.

« dictionnaire » ou « archive des expressions filmiques »²⁸⁸ auquel le cinéaste travaille. Le théoricien des médias décrit les potentialités de ce projet :

« Contrairement à la recherche sémantique habituelle dans l'histoire des idées (que Farocki appelle *contentisme*, c'est-à-dire : la fixation sur l'histoire, la fable, les éléments narratifs) une telle archive filmique ne se concentrerait plus sur les seuls protagonistes et intrigues, de lister les images et les séquences par auteurs, ou de déterminer le temps et l'espace de l'enregistrement et du sujet. Au contraire, une banque de données d'images digitales permet la systématisation de séquences visuelles selon des *notions iconiques originales* (des *topoi* (...)). »²⁸⁹

Farocki a une méthode pour cela, qui vient de sa façon d'avoir regardé les films lorsqu'il était jeune, et de ses lectures de critiques influencées par Kraucauer. La méthode : « éviter d'avoir affaire explicitement avec le contenu des films » au point « de complètement ignorer l'intrigue »²⁹⁰. Farocki confie : « c'est allé si loin que parfois je ne prêtais attention qu'à l'espace entre les protagonistes et pas du tout à ce qu'ils disaient ou faisaient »²⁹¹. Même s'il revient sur cette exagération (car le dialogue, les paroles et les gestes font aussi partie du cinéma), elle lui a permis de venir à un cinéma ou un regard sur celui-ci qui ne saisit plus « la vie des gens, mais la vie, simplement la vie. L'espace entre les gens, le son, et les couleurs »²⁹², disait Godard dans *Pierrot le fou*, au moment où Belmondo imite le romancier Michel Simon. « Ne plus filmer la vie des gens, mais la vie » c'est-à-dire « l'espace entre les gens », voilà une notion iconique originale, trop souvent attribuée à la seule littérature ou à la peinture, ou en tout cas trop rarement au cinéma – notamment à cause de l'intrigue. Regardons maintenant comment Farocki mène cette audacieuse étude.

C'est selon nous une des scènes les plus belles du film, pour sa durée peut-être. Il faut trouver une autre raison, et, rapidement, elle se manifeste : parce qu'à regarder cette scène, le spectateur sent à ce moment du film et de son enquête que le projet de rassembler des sorties d'usine trouve enfin son sens, comme amplifié par cette scène de *Zeche Morgenrot*

288 Farocki hésite sur comment nommer ce « Bilderschatz » : « Comment nommer ce qui me manquait ? On pourrait l'appeler dictionnaire d'images ou "Thesaurus", vocabulaire d'images, on pourrait aussi le baptiser "Archive des expressions filmiques" » (et c'est là, dans ce dernier nom, qu'il ressemble le plus à Warburg).

FAROCKI H., « Bilderschatz », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 93.

289 ERSNT W. et FAROCKI H., in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, pp. 265- 266.

290 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Book, London, 2009, p. 230.

291 *Idem*. On trouve une phrase similaire dans « La Diva aux lunettes », *Trafic* n° 55, automne 2005, p. 63 :

« J'avais repris la liste des cinéastes canoniques des auteurs de la Nouvelle Vague, et à mon tour j'essayais de regarder les Américains pour en tirer tout à fait autre chose. Je faisais tellement abstraction du message manifeste que je ne prêtais aucune attention aux mots prononcés, pas plus que je ne regardais l'expression des acteurs : je préférais m'intéresser à l'espace entre les personnages. »

292 *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard (1965)

complètement étudiée et réussie par Farocki, c'est-à-dire purement expressive non dans son sujet (les ouvriers) mais bien dans sa façon inhérente de filmer les ouvriers, pour comprendre quelque chose de leur destin²⁹³.



Dans cette scène de *Zeche Morgenrot* qui s'enchaîne avec *Clash by Night*, un homme et une femme, plus vieux, marchent lentement. Lui, rentre du travail, elle, marche à ses côtés. Leurs voix ont quelque chose d'évidemment triste ; elles semblent suspendues à cette marche. Le pas et la voix ont une tonalité affective et rythmique qui donne au plan son unicité dramatique, comme si on ne pouvait nous-même déjà plus séparer le cadre, le ton, la marche. Aussi, c'est une scène où le commentaire s'insère dans la conversation, tentant de la laisser surgir comme de lui apporter les indications nécessaires, pour étudier ce morceau de cinéma peut-être de nous inconnu. L'extrait est donc mis en scène différemment du précédent. *Clash by Night* était vu deux fois et étudié seulement après un premier visionnement. Ici c'est le plan-séquence et sa lenteur qui permettent, dans la durée, d'immiscer des précisions. Entre le film et sa reprise se crée une sorte de danse, une grande attention au rythme de chacun. Ce va-et-vient produit une familiarité avec l'extrait ainsi que son respect.

Quand la voix surgit, en effet, elle ne recouvre jamais tout à fait le dialogue, et laisse percevoir la continuité du drame, comme si le spectateur lui-même comprenait qu'on pouvait l'étudier mais qu'il fallait aussi lui laisser sa puissance originale. C'est alors que les précisions de Farocki deviennent plus fortes : « Le couple marche lentement côte-à-côte, comme derrière un corbillard ». La voix ne dit que cela et l'extrait se densifie : nous regardons maintenant les deux corps marcher côte à côte, l'espace entre eux, et le rythme de leur marche. Puis les personnages disent : « C'est fichu ! Si seulement l'enfant ne venait pas ». Le commentaire poursuit alors, et dit d'eux : « Ils ne se regardent pas, ils ont quelque chose à l'esprit. » Nous-mêmes ajoutons alors à l'espace et au rythme le regard des personnages, qui droit devant eux

293 En cela, elle fait écho à la scène du piquet de grève du film soviétique de 1933, *Le Déserteur* de Vsevolod Poudovkine, qui resurgit d'ailleurs quelques temps après dans le montage de Farocki. Aussi, c'est certainement parce que ce sont deux scènes du cinéma de fiction où des ouvriers pauvres sont une question de représentation cinématographique et une question sociale et politique.

fixent comme un point vide, qui va avec leur discussion et leur marche. Les corps, l'espace, le rythme et la direction du regard concourent tous ensemble à donner forme à ce dialogue, qui n'est pas une conversation animée. Son expression vient de ces éléments là que Farocki s'attache à décrire. Plutôt que de se concentrer sur l'échange seul, il décrit les éléments qui font monter les caractères cinématographiques de la mise en scène de ces personnages, les choix opérés pour les filmer. Et alors peuvent revenir les paroles : « La vie, la vie, dit l'homme.. Où trouver un morceau de pain ? Quoi se mettre sur le dos quand il fait froid ? Et quand un bambin a faim, qu'il crie... ? Je ne supporterais pas ça. »

Ici le contenu du dialogue, tragique, et le drame vécu, ne sont pas portés émotionnellement par les mots : ils sont soutenus par des traits de cinéma, ceux que Farocki retient et exacerbe pour que nous les voyons. Et une fois que nous les percevons, ne comprend-t-on pas, en effet, que ce sont eux qui rendent plus exactement sensible la représentation de ces ouvriers pauvres ?

De plus, l'étude de Farocki (espace entre les corps, marche, regard) permet un approfondissement de la séquence, sa lecture politique. En effet, la mise en scène prend clairement partie du côté de ces travailleurs exténués. « Les cadences ont été accélérées à l'usine » souligne Farocki, mais il le fait précisément au moment où ces mots peuvent rencontrer le rythme et la marche de ces personnages. On se prend alors à imaginer dans cette scène, que la cadence accélérée des usines dont ils sortent *produit ce rythme des corps où, éreintés, ils marchent en cadence, mais en cadence nettement plus lente*. Le travail produit un rythme des corps même une fois celui-ci terminé, disent les corps de ces personnages²⁹⁴. Et ils constituent alors une *réponse* possible à l'usine, donnant une forme cinématographique à ce qu'ils vivent à l'usine. Chez Farocki, cadence lente de leur marche et cadence accélérée du travail forment un petit duo "répondant" où nous appréhendons le destin commun de l'usine et de l'ouvrier. La scène écrite rend perceptible un « ceci dépend de cela ». Ce travail n'est pas sans parenté avec que Farocki écrit du cinéma de Bresson, lorsqu'il remarque que le cinéaste français justement, dans ses films et son travail, « montre comment ceci dépend de cela »²⁹⁵ :

« Montrer n'est pas le mot juste, chez Bresson le discours inclut, sans s'égarer ni se contenir.

Dans *Le Diable probablement*, les rencontres entre Michel et Alberte se répètent dans le petit appartement qu'Alberte a aménagé pour être avec Charles. Alberte

294 Farocki le disait déjà du cadre et de la prise de vues des frères Lumière : « Avant que le cinéma ne resserre leur cours, l'ordre industriel synchronisait les vies de ces nombreux individus. (...) Le portail rassemble des ouvrières et des ouvriers déjà synchronisés par l'organisation du travail (...) ».

FAROCKI H., « Les ouvriers quittent l'usine », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 67.

295 FAROCKI H., « Bresson, un styliste », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 77.

s'assoit et Michèle se lève, ces deux mouvements semblent mécaniquement liés. Souvent, une image de Michel est comme la rime d'une image d'Alberte. À travers ces rencontres, ou ces confrontations, Bresson trouve un unisson, l'harmonie des deux. Plus tard il s'embrassent, ils sont photographiés de près, debout près d'un arbre, derrière eux les roues de la circulation dans les rues de Paris, le reste de l'espace ils ne l'ont que pour eux. »²⁹⁶

Ainsi dans *Zeche Morgenrot* comme il le fait en regardant le travail de Bresson, Farocki se concentre sur l'espace et la mise en scène des corps. Dans son propre film, cette correspondance entre les rythmes (lents/rapides) des cadences (marche/travail) est une façon de produire une critique du travail à la chaîne avec le cinéma, ses moyens. Finalement, tous les éléments rythmiques et scéniques aident à lire la séquence, et ils servent à comprendre ce que vivent les personnages à l'usine, dans la vie, à les soutenir. Cela, le film de Farocki permet de le lire en apportant des précisions : « les cadences ont été accélérées (à l'usine) » en contrepoint du dialogue « qu'est-ce qu'il y a Fritz ? » ; puis viennent les éléments de mise en scène, que le cinéaste étudie (« ils marchent côte-à-côte », « ils ne se regardent pas ») et qui invitent à se pencher sur la teneur cinématographique de l'extrait. Le va-et-vient entre ces trois sources (ce qui arrive aux personnages, leur dialogue, les éléments de mise en scène) est dense. Parce qu'elles sont indissociables mais analysables, empiriques mais très écrites, Farocki confie ici à son spectateur une façon de lire le cinéma comme représentation provenant de gestes, où le choix d'un corps, d'un rythme, d'un travelling non coupé pour suivre leur marche « funèbre », donne à ce couple toute une poétique filmique qui relance le drame qu'ils vivent.

Si les travellings et les marches, rendues sensibles par le plan sur plan de *Clash by Night*, *Zeche Morgenrot* et *Accatone*, ont permis de passer à une notion cinématographique, où l'on suit dans ces motifs ceux qui quittent l'usine d'un mouvement de caméra, ici encore l'analyse renforce l'étude des gestes cinématographiques faits pour filmer cet homme et sa femme. Dans les deux cas, c'est le fait de « notions iconiques originales » :

- d'abord avec le travelling comme expression cinématographique qui suit les ouvriers quittant le travail : motif répété et qui diffère selon qu'on s'en aille de l'usine avec Marilyn Monroe ou avec ces deux personnes de *Zeche Morgenrot* :
- ensuite avec la lenteur, le cadre, la conversation de personnages qui ne se regardent pas, et la « réponse des cadences » tissée par Farocki, étudient et écrivent les éléments de cinéma de la séquence afin que les traits cinématographiques eux-mêmes répondent

296 *Idem.*

d'une certaine solidarité avec l'ouvrier – ce que l'étude des seuls personnages, intrigue ou dialogue n'auraient pu faire.

La répétition et le commentaire est un premier point ; l'étude de traits proprement cinématographiques un second. Ils nous disent qu'extirper un motif « rare » (cette marche cadencée) d'un ensemble de « lieux communs » (des sorties d'usines) est un travail aussi patient qu'intense. Leur faire dire quelque chose, c'est trouver comment chacun peut être pertinent pour raconter une chose qu'ils contiennent en eux, et non se servir de plans pour immédiatement critiquer le taylorisme, la star, etc. Farocki n'utilise pas des séquences « pour raisons strictement symptomatiques », rien qui ne lui « serve à justifier ». Il faut lui montrer plus que discourir. Et il faut étudier la représentation comme gestes de cinéma (faits pour mettre en scène, donner forme et montrer) et non comme un simple contenu. Ce travail, Farocki le poursuit dans *L'Expression des mains*, le dernier film que nous allons étudier.

1.3.2.3. L'Œil et la Main

La première remarque qu'il faut faire sur ce film, ce sont les conditions de sa mise en scène. Le dispositif est « beau, très beau »²⁹⁷, et pourtant, peu de commentaires sont rarement fait à son sujet. C'est qu'il fait penser à d'autres films de Farocki, où le cinéaste est vu au travail. Dans *L'Expression des mains*, les extraits de films de l'histoire du cinéma nous sont montrés par Farocki lui-même, installé à une station de montage munie de deux écrans, l'un à gauche, l'autre à droite. C'est comme ça que l'on passera d'un extrait du cinéma à un autre dans ce film de Farocki : en allant d'un écran à l'autre, dans la durée du plan ! La caméra ira de l'un à l'autre, naviguant de droite et de gauche, faisant ainsi en direct une sorte de montage avec les bandes préparées. L'histoire du cinéma serait-elle analogique ? Surtout, ce dispositif a une qualité : voir les mains de Farocki lui-même en train de manipuler des boutons, rembobiner, pour diffuser les images sur les moniteurs. Ainsi il y a une mise en abîme du cinéma lui-même, où il faut user de ses mains pour assembler des images, décider des raccords : en un mot, pour organiser ce que l'œil voit. C'est donc une mise en abîme du propos du film *L'Expression des mains*, qui rassemble et étudie des motifs des mains au cinéma et observe leur montage avec les autres images.

Il faut aller plus loin, et s'arrêter sur les brèves stations qui sont faites par la caméra au-dessus de l'épaule de Farocki ou près de lui : quand la caméra ne s'est pas arrêtée sur un des écrans, elle fait une pause au centre, où les mains du cinéaste ouvrent un livre, dessinent en direct quelques plans que nous venons de voir, pour étudier après-coup les plans à peine vus. Ses dessins, Farocki les fait sur du papier à storyboard de l'ancienne télévision allemande, avec des bords ronds. Le plus étonnant, ce n'est pas qu'il s'en serve, mais qu'il utilise ce papier « bien après » le tournage des films, c'est-à-dire non pas pour prévoir ce dernier mais pour l'analyser. En ce sens, on dirait qu'il se met au niveau « du travail » du cinéaste, où les gestes préparés avant le tournage sont aussi des pensées, et où l'analyse de film après le tournage devient, elle-même, une pensée des films.

L'aspect physique du film donne aussi au cinéma une valeur de « matériau », presque brut, n'ayant pas dépassé la salle de montage (alors qu'en fait, il y est retourné). Dans la pénombre du studio, les mains de Farocki et les machines dont il se sert sont là, comme des assistants techniques « à vue », mais aussi dans une lumière feutrée qui rend l'espace très

297 « Le film est beau, très beau, et cela devrait suffire » disait Louis Skorecki en 1981 dans un article sur le film *Entre deux guerres* de Farocki, qui venait alors de sortir en France. Puis Skorecki, qui écrivait ses critiques de film sous forme de dialogues, fait parler le premier personnage : « Croyez vous, depuis quand la beauté d'un film, sa force, sont-elles suffisantes pour que ce film soit montré, vu, aimé ? » Ce à quoi l'autre répondait un peu plus tard : « Certes la projection était privée, le projecteur marchait mal, nous étions deux (...). Peu importe (...) le cinéaste Harun existe, son film est ici, il faut chercher à le voir. »

SKORECKI Louis, « Qui est Farocki ? », *Cahiers du cinéma* n° 329, novembre 1981, p. VIII.

http://ouvrir.le.cinema.free.fr/sons/gdh0910/gdh_091005bis.mov

« scénique », sinon théâtral. Si on est dans les dessous du cinéma, on n'en reste pas moins sur une scène ; si on est dans un bureau qui ressemble à une cave, il n'y en a pas moins un tapis par terre, dit Farocki dans *Qu'est-ce qu'une salle de montage ?*²⁹⁸

Mais à quoi sert ce dispositif si beau ?

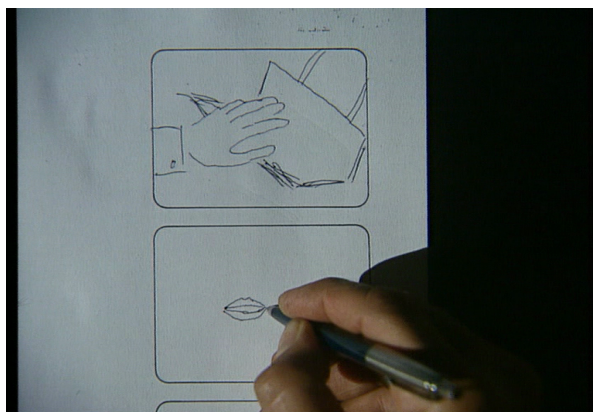
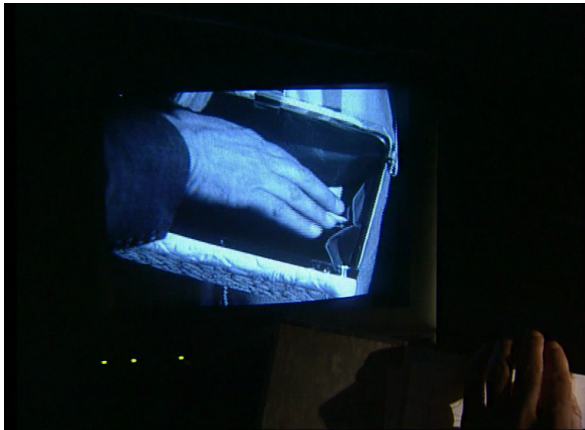
« En contraste avec *Les ouvriers quittent l'usine*, dit Farocki, *L'Expression des mains* a une toute autre manière d'être assemblé. Les images de mains en gros plans sont très différentes, selon qu'elles représentent un pickpocket dans un métro ou la douce caresse du baril d'un revolver ; il y a des mains qui s'ouvre au moment de mourir, révélant quelque chose. Puisqu'il n'y a aucune scène originaire pour les mains qui serait l'équivalent du film des frères Lumière, je suis moins capable d'apporter des preuves et suis plus obligé de simplement faire des affirmations. Ainsi le film semble avoir une qualité plus de workshop, s'offrant à la vue comme une traversée (des films) à la table de montage et un commentaire qui l'accompagne. »²⁹⁹

Le film étant une enquête très personnelle, le montage se fait à vue pour montrer à quel niveau de regard les plans sont assemblés : ils le sont par Farocki lui-même, qui explore des moments du cinéma avec nous et nous offre ses commentaires sur les différentes fonctions et expressions des mains qui parcourent son histoire. Ainsi le film montrera des mains gelées par le froid qui ne peuvent plus se saisir d'allumettes pour faire un feu, des mains qui travaillent, des mains qu'on embrasse, des mains qui jouent du piano, les mains d'un film d'horreur... Et toujours, le cinéaste sera là pour les commenter, nous dire ce qu'il y voit. Cette exigence de trouver une méthode d'exposition pour ces mains et partager la manière dont il les perçoit est la preuve, chez Farocki, d'un désir de toujours se situer à l'endroit où les films peuvent convoquer quelque chose de légitime pour chacun, et non qu'il soit seulement l'arbitraire d'un auteur. Farocki dit avoir été souvent « irrité » par « des exemples de films qui sont cités » et qui « supportent effectivement l'argument construit dans le texte, mais qui ne font rien d'autre que localiser l'argument à l'intérieur de l'histoire du cinéma »³⁰⁰. Pour le cinéaste, citer le titre d'un film sans rien dire de la raison pour laquelle il se rapporte au propos que l'on est en train de construire ne fait ni lire ni penser le cinéma, car l'exemple n'est pas construit, n'est en rien analysé pour lui-même, il sert juste à valider un discours.

298 FAROCKI H., « Qu'est-ce qu'une salle de montage », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 32.

299 FAROCKI H., « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, p. 280.

300 *Ibidem*, p. 281.



« Laisser-moi étoffer (cette question) : je ne voudrais pas que mon premier contact avec un film tel que *Pick up on South Street* de Fuller soit un appendice dans un texte sur les mains en gros plans. On dit parfois des livres : nous avons lu ça à l'école. Il faut d'abord donner aux films auxquels on se réfère leur propre espace dans la pensée de quelqu'un. »³⁰¹

L'Expression des mains se joue dans le studio de Farocki, parce que c'est d'abord dans son travail et sa pensée à lui que ces extraits ont un « espace ». Cela il le met en partage. Mais il permet aussi aux films cités de s'installer en nous, par la médiation de cette forme. Ils apparaissent comme venant de l'histoire du cinéma, et les écrans répétés, les grains et styles des films ne cessent de nous le dire – pour ne pas le présupposer. Ensuite, ce sont les extraits eux-mêmes qui vont, dans l'analyse qu'en fait Farocki, exister singulièrement. Quand il se penche sur la scène de *Pick up on South Street* au tout début du film, Harun Farocki expose avec un grand didactisme la construction de son analyse. La main du pickpocket du film de Fuller est une main qui ne fait pas la même chose que son visage, dit-il : le visage semble séduire, jeter des regards, se détourner pour faire mine de ne pas regarder, et, pendant ce temps, la main est occupée à ouvrir le sac, y fouiller, y prendre quelque chose.³⁰² Le visage de la femme, lui, « répond » à l'ouverture du sac : quand l'homme ouvre son sac, il semble avoir ouvert sa bouche à elle. Visage, main et séduction/ouverture forme un triangle de relations. À sa table de montage, au centre, Farocki dessine dans la première case du papier à storyboard une main qui va ouvrir un sac ; dans la seconde, il dessine une bouche, et, redoublant les traits, elle devient bouche entrouverte. Ainsi, du film projeté, remontré, analysé par la voix puis retranscrit, nous comprenons comment le cinéaste s'intéresse à ce découpage et ce montage :

« La compression du film est telle, on dirait que les mains de l'homme ont provoqué l'ouverture des lèvres de la femme, ou que l'ouverture du sac renchérit sur celle des lèvres, comme un motif musical. En un sens, la femme a ouvert le sac avec ses lèvres. Je veux dire ici qu'il se passe bien plus qu'il n'y paraît au niveau de l'intrigue principale. Cette scène est construite pour renforcer l'ambiguïté (...). Mais avec le montage de cinéma, il essentiellement vrai qu'on ne peut jamais être sûr de qui fait avancer et est en possession de l'action. Une scène

301 *Ibidem*, p. 281.

302 Pour reprendre une analyse de Farocki : ici, contrairement au personnage de Lucien dans *L'Argent* (Bresson) qui, lorsqu'il vole, « ne peut pas séparer son regard de ses gestes » et se fait prendre pour cette raison même, ce pickpocket de Fuller le peut, par la séduction.

Voir FAROCKI H., « Bresson, un styliste », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 74.

de poursuite de voiture marche de la même manière – on la voit toujours depuis des perspectives alternées et différentes. »³⁰³

Dans une course de voiture, le montage alterné fait qu'« on ne sait plus qui poursuit qui »³⁰⁴. Le montage « compressé » de Fuller produit une ambiguïté similaire. Les motifs des personnages deviennent flous : pourquoi se laisse-t-elle séduire après tout, alors qu'elle porte un « microfilm » important dans son sac ? Par lui ? Et pourquoi ce pickpocket use de cette technique où séduction et vol se confondent ? Sait-il ce qu'il prend ? Et la police ? Or ce n'est pas seulement l'intrigue qui est en train de se déployer. Il n'est pas seulement grave que l'homme soit en train de voler peut-être "malgré" lui le document que détient la femme et que la police veut récupérer... La scène expose aussi la relation entre cet homme et cette femme. Dans cette scène au montage resserré comme dans le film, on ne saura jamais leurs motifs pour agir, toujours flous, et la seule chose qui perdurera, c'est un amour entre le pickpocket et elle, ils vivront une histoire. Pourquoi extrapolons-nous la scène que montre Farocki dans *L'Expression des mains* au film de Fuller ? N'est-ce pas apporter des éléments du film *Pick up on South Street* qui ne figurent pas dans le film de Farocki ? Farocki disait que les films de compilation seraient mieux à leur place sur un DVD interactif qui rendrait possible d'aller voir aussi le film dans son entier pour vérifier si l'interprétation et la lecture données de la scène correspondent à l'esprit du film en général : « Il est toujours dans l'intérêt du lecteur de pouvoir vérifier si la citation capture l'esprit du film en général, ou au contraire aller voir exactement quelle est la relation entre la citation et le film dans son entier »³⁰⁵. Ce travail, nous l'avons fait, et c'est pourquoi nous pouvons dire que l'ambiguïté de la scène ainsi montée, et le trouble jeté sur l'incidence des personnages sur l'action, visent en fait à construire ce doute dans les personnages eux-mêmes, qui n'agiront jamais dans un sens que nous pourrions deviner en ce qui concerne l'intrigue du microfilm. Regardant *Pick up on South Street* en entier – *Le Port de la drogue* en français (1953) – on se rend compte que les deux personnages vivent une histoire *dans cette intrigue*, et qu'il y a en permanence et bizarrement concurrence entre les motifs de l'action et leur relation amoureuse.

303 FAROCKI H., « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, p. 281.

304 Idée que Farocki développe dans son article sur Bresson, décrivant magnifiquement comment : « Dans *Au Hasard Balthazar*, Gérard et Marie courent autour de l'âne, Gérard est le poursuivant, Marie la proie, le film casse ce schéma et montre un seul personnage à la fois, derrière l'âne, jaugeant l'autre puis reprenant sa course, c'est si précipité qu'on en oublie par qui l'action est impulsée. (...) Quand Bresson raccorde un personnage sur un autre, la coupe est semblable au point d'équilibre sur une balance. La pesée place sur le même plan les opposés, même s'ils diffèrent du tout au tout ils sont devenus équivalents »

FAROCKI H., « Bresson, un styliste », in Christa Blümlinger, *op. cit.*, p. 76.

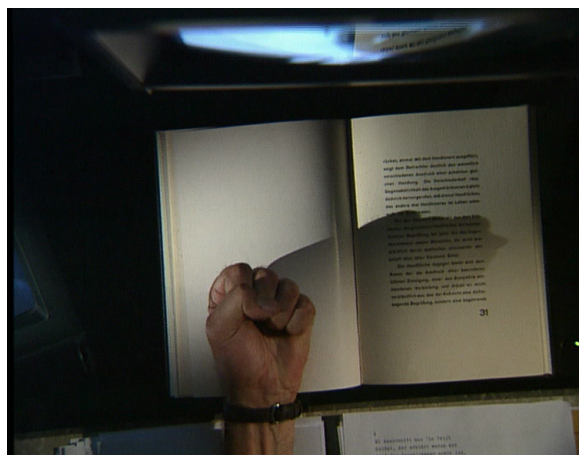
305 FAROCKI, « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *op. cit.*, p. 281.

Ce motif, étudié comme un moment de cinéma où le découpage entre main et visage est significatif et très écrit, Farocki le prolonge avec d'autres. La scène qui vient juste après est un extrait du cinéma muet. Farocki dit nous montrer un passage qui contient le seul gros plan du film : on y voit les mains de la voleuse cacher un collier dérobé dans une savonnette. Dans le plan suivant, nous voyons son visage au milieu de la foule, dans un plan large caractéristique du cinéma muet. Si à cet instant le cinéaste ne nous avait pas dit qu'il s'agissait de « cette femme en pyjamas qui va voler les bijoux », nous n'aurions certainement pas pu la reconnaître. Dans ce plan d'ensemble non découpé, la lecture du personnage, « la mimique et la gestuelle des acteurs muets demeure pour nous comme un langage que nous n'avons jamais intégrés » commente-t-il. Et en effet, il est pour nous très difficile de voir dans ce plan large qu'il annonce en réalité « son funeste projet » concernant le vol des bijoux, pour une raison très simple : il n'y a pas découpage.

Ainsi de la scène de Fuller à celle-ci, c'est le rapport entre le visage et la main qui devient un problème de cinéma, une question toute entière d'écriture. Farocki s'inquiète de savoir ce qu'expriment les mains et comment elles sont filmées dans l'histoire du cinéma par rapport au visage, ou comment visages et mains sont montés par rapport à l'action. Le cinéaste se soucie de cela parce qu'il remarque : « Trop souvent la caméra se fixe sur les mains pour prouver quelque chose, trop rarement pour y lire quelque chose. Trop souvent l'apparitions des mains ne vient qu'en complément d'un visage... » Dans le cinéma, « il faut souvent que les mains découvrent ce que le visage a voulu cacher, ainsi, quelqu'un qui est profondément ébranlé ne perdra pas contenance, mais ses mains écraseront un verre », mais jamais les mains ne valent pour elles-mêmes.

Farocki leur dédie alors quelques séquences, où leur montage successif donne à ces mains l'autonomie enfin désirée. Objet de cinéma, elle deviennent sujet du film, et plan sur plan, séquence après séquence, nous faisons attention à comment elles furent filmées et montées, ou à leur expressivité propre. Nous nous demandons : la main est-elle reliée à l'action ? À ce que doivent cacher les personnages ? Ou participe-t-elle de l'intrigue ? À quel découpage invite-t-elle ? Qu'exprime-t-elle lorsqu'elle est filmée dans cette posture ? Farocki commence par nous montrer quelques scènes de propagande, où les mains sont la métonymie et la métaphore du travail pour la patrie durant la guerre ; une scène d'un « Bergfilm », un film de montagne, où les mains servent souvent à la survie, à la dernière chance de ne pas tomber. Les mains, aussi, caressent, consolent. Puis, elles ont des fonctions magiques : font apparaître des « génies » (comme le génie de la lampe), sont creusées de fourmis, ou maudissent et tuent, comme ce pianiste étranglé par sa propre main perdue à la guerre dans une mutilation, qui l'avait rendu incapable de jouer. Aussi il y a la main de celui qui meure, dont les doigts s'entrouvrent, et la main qu'on embrasse (De quel côté ? Côté paume ou sur le dessus ?)

Cartographie gigantesque des mains du cinéma, Farocki se consacre à leur fonction narrative, stylistique autant qu'à leur expression, comme il est dit dans le titre. C'est en effet toute une mise en jeu de « signes » que ces mains réalisent au cinéma, et le film de Farocki nous rend perceptible comment nous pouvons, par habitude, ne pas faire attention à comment elles sont représentées. La façon dont il le fait ressemble plus aux plans sur plans des sorties de prison ou d'usine, mais toujours il repasse par le milieu de la salle du montage où nous voyons sa propre main. Par exemple, à un moment du film, le plan est centré sur le cinéaste : il serre le point. Sur l'écran de gauche, un film français où un homme parle et tend son poing fermé, les doigts vers celui à qui il s'adresse et le dehors. Il dit alors : « Le salut des républicains espagnols. Il est beau, parce qu'il n'est pas méchant, comme ça. C'est orgueilleux. » Ce que dit ce personnage, c'est précisément ce à quoi Farocki travaille dans ce film : regarder les formes des mains, et les analyser sensiblement.



En dernier lieu, ce travail est remarquable pour la façon dont on pressent que le rapport entre les rushes (montrés avec les mains de Farocki qui touchent les boutons) et notre regard est corrélatif de la question narrative à laquelle le cinéaste est lui-même confronté : faut-il montrer la main qui se saisit de l'objet *puis* le visage, ou l'inverse ? Faut-il mêler impassibilité du visage et expression des mains ? Comment ? Bref, les mains posent au

cinéaste des questions de montage. Il nous est donné de savoir à quel point ce sont des questions qui le soucie et qui nous concerne tant, dans *L'Expression des mains*, ce sont les mains de Farocki qui, dans ce dispositif très beau, nous passent les bandes, et agencent les images qui sont données à notre regard... Peu à peu, toutes les questions qui sont les siennes deviennent nôtres, et nous comprenons que le cinéaste organise non seulement la représentation de l'action à proprement parler, de l'intrigue, mais de ce que nous verrons et dans quel ordre. Il nous fait alors les confidents des gestes de son métier : monter, ce n'est pas seulement raconter l'action, c'est décider de sa maîtrise ou son flottement, de son écriture (à la main par le cinéaste) pour un regard (l'œil du spectateur).

Nous comprendrons certainement toutes les implications de ce partage des gestes de son métier de cinéaste dans la partie consacrée au montage. Nous y verrons en effet Farocki au banc de montage, en train d'élaborer des agencements d'images pour que nous soyons, avec lui, les co-constructeurs du film. D'une part, l'écriture de l'histoire qui en naîtra sera reconnaissante des moyens propres du cinéma à pouvoir monter les images comme des motifs à étudier, Farocki écrivant l'histoire à partir d'une attention aux formes filmiques et esthétiques. D'autre part, nous verrons à quel point le partage des gestes de son métier donne au spectateur une connaissance historique par l'image au point de dessiner, dans ses propres montages, non plus un discours sur l'histoire, mais une forme qui pense.

La présence de films de l'histoire du cinéma dans *Prison Images*, *Les ouvriers quittent l'usine* et *L'Expression des mains* nous apprennent que Farocki tente toujours de reprendre les extraits à son compte, aussi bien que de partager avec nous les raisons de leur reprise. Plus, il se sert du cinéma pour donner aux prisonniers, aux ouvriers, une représentation bien différente de celle qui était prévue au départ par les surveillants ou les patrons qui les ont filmés. Dans les films de Farocki, la reprise de leurs images se fait en toute amitié, mais uniquement à *partir des premières images* qui furent prises d'eux, qu'il tente de critiquer, puis de renverser, afin de devenir solidaire des filmés, des « mal-filmés ». Ce mouvement de prise et reprise (ou de prise-déprise-reprise), voilà ce que nous voudrions relier en dernier lieu à l'écriture solidaire du cinéaste, afin de voir comment il écrit l'histoire et ses films pour les sans-noms.

1.3.3. Le renversement du cinéma lui-même

« Car la question politique est d'abord celle de la capacité
des corps quelconques à s'emparer de leur destin. »
Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*³⁰⁶

Les visages des sans-noms de l'histoire et les scènes du cinéma qui parcourent les films de Farocki sont rassemblés ici pour une raison qu'il nous incombe à la fois d'explicitier et à la fois d'étudier plus en avant. Nous avons mené de pair l'étude des visages quelconques de l'histoire, et celle du cinéma et ses représentations des prisonniers et des ouvriers parce qu'il nous semblait qu'elles relevaient d'abord d'une même question : comment écrire une histoire solidaire de ces images et des personnes qui y figurent ? Cette question, Farocki la pose à même ses films dans ses reprises d'archives, en deux temps : comment furent-ils filmés ? Comment les remonter ?

La seconde raison pour laquelle nous avons fait le choix de rapprocher les visages des sans noms des prisonniers et ouvriers filmés dans *Prison Images* et *Les ouvriers quittent l'usine* vient du caractère explicitement politique de ces sujets. Thématiquement déjà, le film prend partie du côté du peuple ou des oubliés de l'histoire. Or, le cinéma a toujours été le biais par lequel Farocki étudiait leurs images, leur histoire. Il a toujours été également le moyen par lequel il nous a rendu sensible leur histoire et leurs images.

Il faudrait peut-être, dans ce dernier sous-chapitre, parvenir à lier les deux projets en termes de stratégies critiques adoptées par l'auteur, afin de voir comment l'histoire qu'il écrit devient et partageable et solidaire des filmés. Nous avons volontairement étudié *L'Expression des mains* en dernier, parce qu'il permet virtuellement de passer aux gestes faits par le cinéaste pour corréler des images entre elles, aller de l'œil à la main, des images au regard, bref, de passer au montage.

306 RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 88.

1.3.3.1. Faire des images un commun

Didi-Huberman écrivait dans *Remontages du temps subi* : « Farocki a définitivement souscrit au fait que les images constituent un bien commun »³⁰⁷. Si le cinéaste n'hésite pas à reprendre archives et images du cinéma, sources qu'il réécrit dans ses films, ces images sont loin de constituer un commun. Il faut beaucoup de travail pour qu'elles le deviennent. Dans les films de Farocki, il n'y a pas d'archive historique ou du cinéma qui ne possède un « fond commun » sans l'écriture réitérée du partage que ces images présupposent. Les images ne sont pas données : elles se donnent. Il y a là une politique des films, qui ne s'écrivent jamais pour un spectateur lui-même supposé, être historique, être cinématographique ou cinéphile... Farocki part plutôt d'une distance, d'une séparation, qu'il rejoue ou reconfigure en son juste endroit. Il écrit ses films dans le but de créer une relation aux images, aux êtres qui y figurent et à l'histoire.

Jacques Rancière disait qu'un « art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable »³⁰⁸. Chez Farocki, le cinéma est critique grâce à une distance à même de *mettre en jeu* les images et les êtres ; il doit faire œuvre pour les figures qui l'habitent, fut-ce par une écriture trouble, ambiguë, duplice, où le rapport de forces inscrit dans l'image doit être lu par le spectateur lui-même. Ce qui signifie aussi, dans le cas d'une écriture pour les sans-noms, que la reprise des images doit consentir à faire monter des figures grâce au film, et non partir de la représentativité des êtres ou utiliser simplement leurs images pour tenir un discours (militant). En effet, la question concerne grandement le pouvoir du cinéma à figurer les déshérités, les oubliés, les ouvriers, les pauvres, les prisonniers et les sans-noms. Le cinéma ne peut pas se borner à raconter leurs histoires comme si elles étaient dignes d'entrer au cinéma, comme si elles y avaient leur place légitimement, ou comme s'il suffisait de faire un film pour les faire monter sur la scène. Il ne peut être un art « qui rend simplement aux humbles la richesse sensible de leur monde. Il lui faut se séparer, consentir à n'être que la surface où un artiste cherche à traduire en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge »³⁰⁹.

307 DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi : L'œil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 165. L'auteur poursuit lui-même sur le « don » des images chez Farocki, et parle de la « modestie » de sa restitution.

308 RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 91.

309 *Ibidem*, pp. 90-91. Et une formulation similaire dans Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique, Paris, 2011, p. 153. La variante a son intérêt, car le « il lui faut consentir à se séparer » disparaît. Nous citons celle-ci qui évoque mieux l'écart des images du monde et des archives avec notre regard : la séparation est une chose dont il faut prendre acte, pour remonter poétiquement les documents...

Farocki, lui, élabore des figures qui tiennent *absolument compte* de la façon dont ces filmés ont été relégués à la marge *par le cinéma lui-même* (par un geste de prise de vue, par une façon de raconter des histoires...). Or le film ne peut produire une telle critique en réitérant les formes d'un cinéma majeur qui avait justement voué ces images à être ce qu'elles sont. Il doit trouver une force nouvelle, qui vient de la distance, qui vient de la reprise. Au fond, cette politique du regard vient amplement des gestes de montages faits par Farocki pour montrer de nouveau ces archives. Le montage établit un rapport de solidarité avec les filmés, parce qu'il trouve une forme qui non seulement les (re)présente mais traduit aussi quelque chose de leur destin, lié à l'image.

Nous avons vu deux gestes de montage qui nous rendaient sensible ce destin, deux gestes qui « traduisaient en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge » :

- Le premier dans *Images du monde* : si la fixité de la femme photographiée par le SS renforçait le pouvoir de cette archive à porter le destin de son visage, c'était aussi parce que le cinéaste entourait les images fixes d'images mouvantes, pour créer une puissance d'arrêt sur les images définitivement prises. Elles contractaient alors la vie du filmé sous sa surface, qui demandait un déploiement, celui d'une histoire (qu'il raconte sous l'image) c'est-à-dire d'une écriture à la hauteur de ce que l'arrêt avait généré comme attente.
- Le second dans *Les ouvriers quittent l'usine* où, d'une toute autre manière, la représentation des ouvriers par le cinéma se mettait à nous toucher : le cinéma n'avait fait que les filmer quittant leur travail, et Farocki montait au tout début de son film quelques sorties de ces ouvriers plan sur plan, en utilisant un commentaire répétitif qui créait pour eux un petit poème.

Dans ces deux cas, le film travaille à remonter les images et à en partager l'importance, mais en prenant soin de réécrire l'image première, ce qu'elle a de dramatique en elle. Le remontage et la voix permettaient de se sentir solidaires des filmés. Eux que nous ne connaissions pas – films ou images qui faisaient partie de l'histoire du cinéma – avaient besoin d'être remontés d'un geste solidaire afin de repartager différemment ces images.

Ici Farocki possède certainement une parenté avec Godard et ses *Histoire(s) du cinéma*, film de montage auquel ce cinéaste a travaillé pendant dix ans et dont les reprises

d'images visaient à créer avec le cinéma une « fraternité », une « communauté graphique »³¹⁰. Godard et Farocki ont en commun ce projet de ré-appropriation et ont œuvré à monter les images du cinéma et de l'histoire de sorte à ce qu'elles deviennent un bien commun. L'un par la « fraternité des métaphores » et un montage en fondus enchaînés, l'autre par une écriture en « motifs » et un montage répétitif de fragments pour fabriquer une intensité nouvelle avec les archives reprises.

Le montage en « motifs » peut aussi faire penser à Marker et à son travail d'archives. On trouve dans le *Fond de l'air et rouge* un montage rythmé et successif d'un même geste : le jet de pavé, qui produit une torsion du corps, le lâché de la main, l'inclinaison du buste vers l'avant, et que la séquence rassemble afin de créer une solidarité avec ce geste de lutte. Ce petit montage insuffle ainsi l'idée d'une résistance des hommes, de la possibilité historique des êtres à se saisir de l'histoire et à affronter l'ordre, lorsque la situation qu'il administre n'est tout à coup plus respirable, intolérable. Dans ce film, Marker ne tient pas un discours sur la lutte, n'énonce pas de propos militants, mais puise dans les images des luttes sociales des paroles et des gestes – qu'il agence. Le geste *solitaire* du cinéaste exprime la *solidarité* avec ces gestes des luttes des sixties, qu'il monte de façon toute intempestive. Panorama réunissant les luttes des années 1960-1970, l'intempestivité du montage du *Fond de l'air est rouge* s'étend sur dix ou quinze ans d'histoire, celle des *Ouvriers quittent l'usine* sur cent ans de cinéma. Dans les deux cas, l'absence de respect de la chronologie et les nouvelles formes de montage qui en découlent permettent tout à fait de « figurer les expériences » des relégués à la marge, des oubliés, des sans-noms. Il s'agit de donner forme aux résistances qui accompagnent parfois leurs vies, de donner à toucher et à sentir horreurs et misères qui leur sont faites dans l'histoire... Les « documonteurs » inventent alors une écriture poétique à même de donner forme à la lutte toujours réitérée des hommes.

Nous pouvons dire ainsi que le cinéma sera toujours plus politique lorsqu'il s'occupera de cinéma : écrivant l'histoire des images avec *ses* moyens, il peut faire d'une poétique des documents une écriture de l'histoire résistante. Ici la fragmentation, la répétition, et le va-et-vient dans le temps sont le fait du montage, de sa propre résistance formelle qui consiste à rendre sensible la matérialité même des documents montés.

Pourtant, cela ne veut pas dire que de tels montages soient des gestes purement esthétiques, idée dont il faut tout à fait se déprendre. Comme nous l'avions vu avec Bresson et sa stricte conception du montage, ce n'est pas la beauté de l'agencement qui donne ici une vie à ces images, mais la justesse du geste formel choisi pour l'histoire que ces archives enferment dans leur matière. Nous avons vu que Farocki avait deux formes soigneusement élaborées pour rendre aux images une puissance qu'elles contenaient, et il s'avère que ce sont des

310 LEANDRO Anita, « O que é um filme político, hoje ? », p. 3.

montages où la « coupe » crée une intensité : soit un interrompant un montage en mouvement par une image fixe ; soit en rassemblant des motifs similaires pour générer une image par le montage. Ce dernier était exemplaire d'un travail fait par Farocki pour que les archives nous soient présentées de nouveau. Nous nous inquiétions des filmés grâce au travail du montage, ses coupes, ses agencements, et non parce que le sujet nous touchait ou parce que les prisonniers et les ouvriers étaient filmés de façon émouvante...

Le montage est donc fondamental dans notre perception historique et politique des images par sa façon d'agencer le temps, travail qui, chez Farocki, s'effectue dans une grande modernité. Mais Farocki possède dans son projet de réemploi des images une façon propre de faire qui le distingue de Marker que nous venons de citer, Godard, ou bien Debord. En effet, Farocki est moins un documonteur/documenteur des luttes (Marker), quelqu'un qui fait de l'histoire du cinéma un montage fraternel (Godard) ou quelqu'un qui critique les images avec pour projet d'« exproprier les expropriateurs » ou de « transformer » le monde avec des images déjà filmées de celui-ci (Debord). Comment pourrait-on décrire la spécificité du cinéma de Farocki ? Une formule inventée plus haut par nos soins semble un chemin à poursuivre ici : Farocki « ne représente pas la vie fantomatique mais sauve ceux qui ont été oubliés dans les images du monde ».

La solidarité de Farocki pour les sans-noms ne va pas, en effet, sans une critique des images du monde qui ont rendu impossible de voir leurs images, ou de les voir autrement. C'est pourquoi le montage ne « représente » pas une vie des oubliés ; Farocki ne mène pas la critique sur des images « horribles ». Seul le montage et ses contrepoints donnent à ces images une histoire *à la fois critique et solidaire*.

1.3.3.2. « J'ai cru voir des condamnés »

Ceux qui ont été oubliés dans les images du monde : la formule comprend donc que ces personnes ont bien été filmées. Mais leurs images sont soit le geste qui les voue à l'oubli, soit une image mal regardée, soit une représentation qui mutile les vies qui s'y trouvent, soit une image qui va avec un geste de destruction... C'est toute une étude stratégique et cinématographique des images et de leur premiers regards et premières prises. Comme le dit Didi-Huberman :

« Il ne suffit (...) pas que les peuples soient exposés en général : il faut encore se demander dans chaque cas si la forme d'une telle exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c'est-à-dire les aliène et, en fin de compte,

les expose à disparaître) ou bien les désenclave (les libère en les exposant à comparaître, les gratifiant ainsi d'une puissance propre d'apparition). »³¹¹

A – Des gestes et des regards ont produit ces images intolérables

Pour cela, il faut d'abord montrer les images ou le monde comme un certain intolérable, en exposer les raisons, et celles qui viennent du cinéma avant tout : on ne filme les ouvriers qu'à la sortie, on ne filme que pour surveiller, prévenir, interdire, on ne filme la misère ou le travail que comme un décor duquel la fiction peut s'éloigner et commencer sa vie propre... Ainsi, le cinéma de Farocki ne raconte pas d'autres histoires, ailleurs, mais tâche ici de donner à voir et à comprendre comment les images ont failli dans leurs représentations et leurs façons de faire. C'est un projet qui demande une distance et une patience, parce qu'il exige souvent un travail à partir des sources aussi bien qu'une forme d'écriture qui partage ce travail avec le regardeur. Farocki le fait par un travail de rythmes et expositions des visages, de contrepoints ou de motifs.

Prenons par exemple les visages quelconques et les ouvriers qui sortent de l'usine. Et plus particulièrement les femmes algériennes photographiées par le soldat du contingent français en 1960 et les ouvriers filmés à la sortie des usines Lumière par leurs patrons, inventeurs du cinématographe. Une même chose les relie : ils sont pris en image par des gens qui ont le pouvoir de faire des images (et qui, socialement, historiquement, militairement ou économiquement exercent un pouvoir, même si Farocki part de la seule image pour le faire sentir). La situation de prise de vue ne redouble pas le rapport de forces, elle l'expose à son échelle. Farocki s'attache à cela, car ces conditions sont à la fois la source de l'image et celle du rapport de pouvoir. Autre chose relie ces visages des femmes algériennes et les ouvriers qui quittent l'usine : un certain quelconque, du visage ou du corps, de l'être seul ou de la foule. Ce quelconque ne témoigne pas de leur intérêt en tant que sujet mineur, populaire, opprimé. Il est surtout choisi par Farocki pour ré-exposer ces corps *comme* quelconques, dans leur anonymat, leur pure puissance (d'image, de possible). Aussi avec le quelconque il s'agit surtout d'éviter de construire une fictive et opiniâtre "image du peuple" (une image forcément prolétaire, du côté de la lutte) ainsi que toute personnalisation d'un drame, en représentant classiquement une histoire (la représentativité des personnages). Ni masse pour laquelle on porte un discours, ni personnage de fiction qui crée de l'empathie, le quelconque chez Farocki est ce seuil où les figures peuvent devenir présence pure et appel au commun, ouverture à l'amitié, face à la mort ou face à l'oubli. Pauvreté du cinéma donc, plutôt que pauvreté supposée des personnes transformée en richesses par un scénario ou un film à leur gloire.

311 DIDI-HUBERMAN G., « Peuples exposés, Peuples figurants », in *de(s)générations* n°9 (figures, figurants), septembre 2009, p. 9.

Ici, Farocki est aussi proche de Bresson et de sa pensée du montage que du jeu de l'acteur des Straub, retenu et récitatif, dont il use pour jouer Thai Bihn Dan (de façon toute brechtienne). Que ce soit dans le jeu de l'acteur ou dans les images reprises, *ce qui est intense est l'histoire vécue et elle ne peut être narrée dans une histoire elle-même intensive*. Elle doit trouver une forme (une posture, une voix, une image et un son) pour donner à sentir avec le cinéma le drame.

Surtout, ce quelconque réinvente quelque chose de l'être ensemble que produit le cinéma. Le spectateur, d'une part, n'est pas sommé de s'identifier ou d'éprouver de l'empathie, d'autre part, il peut enfin entrer en relation avec l'autre comme autre, loin dans l'image, dans le temps, dans son altérité tout court. Il y a une séparation assumée chez Farocki entre les regards et les images. Dans *Prison Images* par exemple, elle sert à la fois à pouvoir regarder autrement des images de surveillance qu'avec le regard des gardiens ; à la fois elle permet de se rapporter aux filmés depuis la distance qui est la nôtre et depuis laquelle, seulement, il y a rencontre.

Farocki possède ainsi une manière particulière de réaliser ce que Rancière a appelé « vérifier les égalités »³¹². Ce n'est pas parce que prisonniers, pauvres, ouvriers, juifs, témoins oubliés, algériennes et révolutionnaires roumains ont été filmés qu'ils bénéficient alors d'une même lumière grâce au cinéma, ainsi qu'il est souvent dit de cet art. Leur présentation sur l'écran au même titre que les autres personnes ou images ne vérifie rien pour Farocki. Lorsque Rancière lance cette idée : « L'histoire est le temps où ceux qui ne peuvent pas occuper la même place peuvent occuper la même image »³¹³, il parle d'une image du film *Le Tombeau d'Alexandre*, de Marker, où la famille du Tsar et les gens qui les regardent défiler partagent la même lumière et la même image tout simplement parce qu'ils appartiennent « à un même temps, précisément celui qu'on appelle histoire »³¹⁴. Mais le philosophe dit bien que si l'image inscrit « l'égalité de tous devant la lumière » (c'est leur apparition possible sur l'image en tant que corps) elle restitue simultanément, qu'elle l'ait voulu ou non, « l'inégalité des petits au passage des grands »³¹⁵.

Chez Farocki, on pourrait ainsi voir dans les sorties des usines Lumière – filmées, mises en scène et répétées par les frères Lumière – une sorte de principe d'inégalité qui fait que certains se retrouvent obligés à figurer, gesticuler, marcher, pour vanter l'invention du propriétaire de l'usine Lumière à Lyon : le cinématographe. Jamais on ne dit que ce sont les patrons qui filment leurs propres ouvriers. Cela n'est pas du moins formulé explicitement. Un

312 LEANDRO A., « O que é um filme político, hoje ? », p. 3

313 RANCIÈRE J., « L'Inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 51.

314 *Idem*.

315 *Ibidem*, p. 52.

petit détail relevé par le cinéaste Farocki montre pourtant que la prise de vue fait que les filmés ne sont pas libres de faire ce qu'ils veulent : s'arrêter, répondre à un geste, riposter à cette amie qui vient de marcher sur ma robe... « De cet acte sans riposte, il en résulte un déséquilibre », dit Farocki. Ce déséquilibre, justement, ne vient-il pas du fait qu'on n'ait pas donné à cette femme la potentialité de répondre ? La prise de vue l'empêche en soi d'une part, et l'on n'a pas désiré raconter plus que ce geste d'autre part. Deux fois la représentation conditionne et décide des gestes, et c'est pour nous l'exemple même d'une image dont « la forme d'exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c'est-à-dire les aliène (...)) »³¹⁶. Le cadre fixe de devant l'usine, à midi, sert juste à profiter de la lumière radieuse pour bien voir les mouvements auxquels les ouvriers s'emploient pour certains peut-être volontiers, mais qui « brûle » dans l'image comme « un trou »³¹⁷ : cet acte qui ne peut être prolongé, inscrit dans une histoire, qui ne peut être rééquilibré par un autre geste, par l'autonomie de l'acteur. En ce sens, les *figures* sont bien "sous le soleil", mais elles ne peuvent être des *acteurs* qui prennent part au destin de l'image tout à fait. Ce commentaire sur « cet acte sans riposte » est une façon dont Farocki vérifie une égalité au sens de la porter au soupçon, et il s'exprime avec d'autant plus de force si on le transpose au-delà de la seule saynète jouée par ces femmes – espiègles parce qu'elle seraient filmées – et qu'on le relie à la production de l'image elle-même, et à ses producteurs³¹⁸.

Dans la question de l'égalité se joue aussi quelque chose de l'ordre du temps (d'où le fait que ce soit énormément une question de montage). C'est, d'abord, le temps des images, celui de leur historicité à elles, c'est-à-dire la possibilité de les reprendre différemment que dans l'optique dans laquelle elles ont été réalisées :

« Mais la sentence de la lumière, ce n'est pas seulement, comme le voudraient certains, l'histoire des nouveaux mythes du soleil rouge et de leur catastrophe sanglante. Ce peut être, plus simplement, cette "justice" que les images de *Chronique coloniale* rendent aux colonisés d'hier. »³¹⁹

Travaillant avec les archives, Farocki semble plus proche de cette idée de pouvoir *renverser* les images. Aujourd'hui le document peut être retourné contre celui qui l'a produit hier : la force avec laquelle ce dernier a œuvré à filmer colonisés, pauvres, ouvriers, juifs s'inscrit dans

316 DIDI-HUBERMAN G., *op. cit.*, p. 9

317 BENJAMIN Walter, « Petite Histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 300.

318 Ce qu'a fait Chet Wiener dans la « Filmographie (films de H.F. commentés ou décrits) : Images de Prison », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, pp. 118-119.

319 RANCIÈRE J., « L'Inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 52.

l'image et peut, plus tard dans l'histoire, devenir le lieu où s'expose l'oppression dont il a fait preuve, les discours qu'il a tenu, les images qu'il a faites. Il en va ainsi des images des ouvriers dans *Les ouvriers quittent l'usine*, des images des femmes algériennes faites par Garanger, soldat français, en 1960, de la photographie de cette femme qui arrive au camp, des prisonniers filmés par les caméras de surveillance.

Mais les images ne rendent pas justice « seules » à ceux qui, hier, furent voués avec elles à la destruction, furent emprisonnés, contrôlés, mal filmés, oubliés... Il faut l'écrire le pouvoir dont elles sont la trace, le montrer, l'observer, le comprendre. Et c'est là que l'idée d'égalité dont parle Rancière ne semble plus tout à fait valoir pour Farocki, puisqu'il s'agit de ne pas faire valoir ces images avec d'autres. Dans le travail par contrepoints que Harun Farocki réalisait dans *Prison Images*, nous avons vu qu'il fallait montrer le premier regard. Mais pour cela, il ne suffit pas de tenir un discours sur lui et de le dénoncer ; il ne suffit pas non plus de montrer des images meilleures et les signaler comme bonnes. Farocki produit alors un contrepoint permettant d'*insuffler* aux images moins un regard critique qu'un regard solidaire, qui comprenne que la force de son soutien vient de ce geste qu'il peut voir sans fraude, sans surveillance, avec juste une amitié pour celui qui est détenu. Farocki n'y parvenait que par *contagion*, qui exigeait la reprise des points de vue de chaque image, et un montage les exposant respectivement, afin non pas de penser d'emblée que nous soutenions les détenus contre les matons, mais de comprendre aussi, avec le montage, que le regard lui-même crée du contrôle, empêche de voir, ne permet pas de regarder celui qui, là, dans le silence de la caméra de surveillance, apparaît pourtant avec son corps nu, dans cette machine qui, tout autant que la prison, est la caméra elle-même. Ainsi le cinéma est responsable, et le retournement doit venir de formes plus solidaires mais qui comprennent comment elles peuvent l'être réellement, et non l'être d'emblée. Aussi le cinéma est-il l'occasion non seulement de voir comment les images participent de la surveillance, mais comment il peut lui aussi révéler ce mécanisme et le détruire d'autant mieux qu'on aura compris comment il marchait. Le film, cependant, ne produit aucun savoir pratique ; il reprend des images moins pour instruire le regard en soi ou lui apprendre quelque chose que pour « fabriquer une complicité »³²⁰, « un exercice d'approche du secret de l'autre »³²¹. Et cet *autre*, nous avons moins besoin qu'il soit le surveillant, avec lequel il faut se garder de la moindre complicité, que le détenu lui-même, lui et lui seul.

320 LEANDRO A., « O que é um filme político, hoje ? », p. 4.

321 RANCIÈRE J. cité par A. Leandro, *op. cit.*, p. 4. Nous nous référons à un passage de ce texte où l'auteure met en regard les films de Pedro Costa et les écrits de Rancière sur les politiques des films. Elle écrit : « Filmer se transforme en une activité secrète de construction de complicités, "une tentative d'approcher le secret de l'autre" (Rancière, 2009, p. 62). Ce qui est en jeu ce sont les manière de faire, les qualités de changements établis commençant avec les rencontres que le cinéma est capable de créer. »

Le fragment se réfère à la façon dont Pedro Costa envisage de « faire des films ». Il confère cependant une juste tonalité affective pour comprendre la lecture des images de prison faite par Farocki.

B – Montrer l'oubli dans les images du monde

Ainsi la fraternité avec ces êtres des archives – visages ou corps – existe grâce aux formes que Farocki crée pour eux. Le travail des visages que nous avons longuement décrit montre l'attention avec laquelle Farocki réalise ce projet. Il est central dans la reprise solidaire des archives. En effet, les combinaisons construites en images et en sons pour les visages quelconques de l'histoire soutenaient à la fois le retour de ces être filmés l'écran d'une forme à même d'adresser leur histoire, et à la fois rendait sensible la façon dont l'image n'avait jusqu'à présent pu présenter leur destin. Thai Bihn Dan oublié des médias, la photo du SS photographiant une femme qu'il va détruire... ont été deux de nos exemples principaux de cette écriture des visages. Toujours la posture de la tête et son écriture sonore permettait de parler de cet oubli et destruction. Elle redonnait également, sinon une dignité, une forme de mémoire proche de ce que leur présence à l'image exigeait. Ces postures et visages étaient le lieu à partir duquel le contexte pouvait être présenté comme étant celui de fabrication des images, et par lequel les images filmées de ces êtres prenaient vraiment la valeur d'un destin.

Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, ce travail est d'autant plus explicite et fort que la femme photographiée par le SS est replacée dans un contexte-image dont nous voyons les autres images. Ce sont ces dernières qui entourent le cliché de cette femme. Bien sûr c'est une construction filmique de Farocki, mais, comme les combinaisons visages-voix, elle est « dédiée à la mémoire des sans-noms »³²². Nous voudrions donc voir maintenant comment le montage de ce visage avec les autres archives du film, est une forme par laquelle Farocki traduit « en figures nouvelles » la façon dont ceux qui « ont été relégués à la marge »³²³ l'ont été par les images.

Il faut alors prendre au sérieux la proposition suivante : regarder dans le film uniquement *ce visage* et *les autres images*. Déjà, l'expérience fait entrevoir qu'il ne s'agit pas d'une égalité à produire entre des archives de l'histoire, plutôt d'un rapport de tension, créé par le côte à côte du montage. Comme chez Godard, Farocki travaille avec la puissance du « ET »³²⁴. Et si le visage est une image spéciale comme *figure de l'être* à l'écran, comme *présence d'autrui* qui me regarde, il faut voir combien un visage possède dans une série d'images la capacité de *faire tourner autour de lui* les autres archives, et combien il peut alors rendre toute image responsable, pour les hommes, de ce qu'elle photographie et filme. C'est comme cela que Farocki écrit pour les sans-noms : dans ses films, les visages sans-noms

322 Selon l'expression de Benjamin cité plus tôt.

BENJAMIN W., « Paralipomènes et variantes de "Sur le concept d'histoire" » in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 455.

323 RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 91.

324 DELEUZE Gilles, « Trois questions sur Six fois deux (Godard) », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 64-66. On notera d'ailleurs la relation « le prisonnier et sa femme » (p. 66).

existent au milieu des images du monde, et souvent, il nous faut comprendre le rapport entre la mise en scène qu'il fait de leurs visages, corps ou représentations images – et de quoi il les entoure.

On pourrait alors proposer une « figure », une petite unité filmique, un petit *montage* qui résume comment Farocki écrit pour les sans-noms une histoire solidaire de leur destin dans le film *Images du monde et inscription de la guerre* : il suffit de mettre à côté l'image prise de très haut, vue du ciel et verticale des camps, et la photographie quasi-frontale, horizontale, du portrait de cette femme fait au niveau du sol. Verticale et horizontale, très large échelle (vue du ciel) et plus petite échelle (portrait), on obtient toute la complexité du montage de Farocki. *Ensembles, elles montrent comment cette femme fût oubliée dans les images du monde.*

Et à cette plus petite unité, on peut ajouter les autres séries d'images que Farocki fait tourner autour d'elle. Il est même possible de faire deux ou trois listes de circuits³²⁵ potentiels, révélant le travail de Farocki pour les sans-noms :

Première série : la femme photographiée par le SS – la vue du ciel des camps – le canal de Hanovre – Farocki lisant l'*Album d'Auschwitz* – le mannequin qui se fait maquiller

Deuxième série : les dessins de Kantor – la vue aérienne reprise par la CIA – un simulateur de décollage d'avion – Farocki observant à la loupe les images de reconnaissance aérienne à son bureau – le téléfilm sur les camps *Holocaust*

Troisième série : les femmes prises en photo par Garanger – une vue de Meydenbauer – une main mécanique en train d'être testée – Farocki qui feuillète le livre de Garanger – les portraits robots faits par la police.

Toutes sont interchangeable, mais montrent à partir de quel *potentiel dialogue entre les sources* Farocki monte les archives, et comment il constitue de petits corpus problématiques (les images faites par les ennemis, les images où l'on tente de représenter un homme, des livres et des archives qui, toujours, sont regardables après dans l'histoire...) Ici, décrire ces séries³²⁶ montre un peu ce qu'est la perspective d'une histoire des sans-noms dans les

325 Christa Blümlinger a décrit le travail des « circuits d'images » chez Farocki. Nous reviendrons amplement sur celui-ci dans la partie consacrée au montage, à la mémoire, aux intervalles.

326 C'est le nom que nous emploierons pour parler des circuits d'images montés par Farocki pour écrire politiquement l'histoire, et cela concernera notamment la place des images des membres du Sonderkommando dans *Images du monde et inscription de la guerre*. Ici nous nous contentons de poursuivre les reprises du « regard » (celle de l'archéologie/archive ; de la distanciation/témoin ; et de la non-représentativité des visages et des films dans le travail de Farocki pour les sans-noms).

montages de Farocki, ce que le cinéaste fait pour reprendre leurs images : l'*entourage* de ces dernières par d'*autres images* fabrique le contexte historique et cinématographique qui révèle comment les images vont avec des destins.

Ce montage, décrit ici sous forme de « motifs », nous en prolongerons d'ici peu l'étude en regardant comment fonctionnent les « séries ». Les petites listes que nous avons faites peuvent néanmoins nous informer maintenant de l'écriture « solidaire » de Farocki, puisqu'on finalement peut constater comment elles diffèrent du réemploi d'images dans *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Il est en effet plus clair, si on observe les "séries" de Farocki et la « fraternité des métaphores » de Godard, que les deux peuvent, grâce à une puissance du montage, laisser entrevoir « la possibilité dessinée par le crayon de Goya de s'associer avec le dessin d'un plan cinématographique ou avec la forme d'un corps supplicié dans les camps nazis »³²⁷. Mais chez Farocki, d'une part leur montage est toujours « cut », sériel et intervallaire ; et d'autre part, les images ainsi rassemblées œuvrent constamment à montrer comment certains furent oubliés dans les images du monde en les entourant d'images qui dessinent le contexte. Remonter l'histoire, chez Farocki, c'est ne pas seulement dire « J'ai cru voir des condamnés », c'est aussi en faire un problème d'histoire des images, et de remonter ces dernières. En ce sens, une manière de tourner le dos à la grande histoire et d'inventer avec le cinéma une tout autre façon de la raconter les réunit cependant : Godard « veut faire avec les images du cinéma ce que le cinéma lui-même n'a pas fait, parce qu'il a trahi sa vocation en sacrifiant la fraternité des métaphores au commerce des histoires »³²⁸ ; Farocki reprend les images du cinéma, de l'histoire et du monde pour écrire le point de vue qu'elles contiennent en elles, ce à quoi elles ont servi, et il s'agit de le lire en même temps que de poser sur elle un regard nouveau et solidaire. Avant de passer à l'étude de ce travail réalisé par Farocki au montage, tentons un dernier point sur la forme de solidarité politique que génère ses reprises d'images.

1.3.3.3. Solitaire et solidaire : le visage sensible de la communauté absente

Lieu d'une reprise des images, le cinéma de Farocki tente, d'un geste effectué solitairement à la table de montage, de rendre à ces oubliés de l'histoire une figure. Mais ce n'est qu'au prix de l'extraction de la représentativité des filmés que, cela, il peut le faire, afin d'en construire une image réellement solidaire.

En plus de ne pas représenter ces images comme des documents de l'histoire *de fait* ou comme des représentations du cinéma classique(s), le cinéma de Farocki tente de partager les

327 RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 137.

328 *Ibidem*, p. 138.

fondements de ses propres constructions, toujours visiblement élaborées. La distance de ce cinéma prend acte que la représentation courante que nous avons du cinéma et de l'histoire faillit à restaurer quelque chose de l'absence (de regard, d'écriture).

Aussi les constructions historiques de Farocki – visages sonores pour les sans-noms et reprises d'archives du cinéma et d'archives de surveillance – sont-elles d'abord remises à l'endroit de leur prise (contexte de production des images) pour aussitôt donner une reprise formelle et solidaire (dont la teneur cinématographique fait droit à ces images).

A – Un regard autre : retourner les images

Si Farocki étudie l'espace entre les personnages, les travellings, les traces restant dans une archive de la prise de vue, s'il les remonte avec une fiction, un jeu d'acteur, une étude poussée des signes cinématographiques, c'est parce que des deux – étude et forme – dépend la liberté de ceux qui sont filmés. Didi-Huberman s'interrogeait sur les représentations du peuple au cinéma et savait bien qu'il ne s'agissait pas de les *exposer* mais de voir dans quelle mesure cette même exposition soit « enfermait » les filmés, soit les « désenclavait »³²⁹. Mais y-a-t-il lieu de faire une telle dichotomie ? Chez Farocki, le travail sur les premières prises, leur étude, ne porte peut-être pas un jugement aussi arrêté. Dans ses films, l'écriture pour les sans-noms vise à les exposer de nouveau dans le péril de l'image première, mais aussi de les protéger et de les « sauver »³³⁰. Ainsi il n'y a pas chez lui d'alternative, seulement une étude patiente des raisons cinématographiques et une recherche de l'écriture adéquate à les révéler comme à les modifier. Aliénation et libération ne s'opposent pas à l'image, mais par *le travail* des images. Ce n'est pas la représentation qui dit de quel bord ou de quel point de vue regarder ceux que nous voyons mais un intense frottement, où les images conquièrent un point de vue autre.

Ainsi le cinéaste Farocki semble-t-il loin de croire à une prétendue équivalence des sujets filmés qu'il pourrait faire paraître à la surface de l'écran : chez lui, Yvetot ne vaut pas Constantinople (la formule de Rancière pour parler de l'égalité des sujets sous la lumière en peinture, au cinéma, en photographie³³¹) ; et aussi, une image de De Gaulle ne vaut pas une image de Monsavon (la critique des images du spectacle de Debord³³²). Pas d'équivalence des

329 DIDI-HUBERMAN G., « Peuples exposés, Peuples figurants », in *de(s)générations* n°9 (figures, figurants), septembre 2009, p. 9.

330 Voir ci-dessus : « 1.3.1.2. Des visages de cinéma pour donner un nom ».

331 RANCIÈRE J., « Le Bruit du peuple, l'image de l'art : À propos de Rosetta et de L'Humanité », in Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio (dir.) *Théories du cinéma*, Cahiers du cinéma, 2001, p. 214.

332 LEANDRO Anita, « Politiques du montage chez Guy Debord », in Trudy Bolter (dir.), *Expressions politique du cinéma*, Science Po Bordeaux / Pleine Page Éditeur, pp. 58-65 et p. 61 pour la citation.

Question de la valeur des images bien plus complexe chez Debord, puisqu'elle engage une pensée du monde du Spectacle et de la marchandise, dont les images font partie (comme nos figures, nos représentations, nos publicités, nos stars, etc.). Nous précisons que la comparaison de Farocki et Debord que nous avons faite n'était pas thématique ni même politique mais concernait leur abord des images du monde et des gestes

sujets ni des images, impossible de tenir à une telle équité tant c'est une tension que le montage doit faire sentir, de la représentation première à sa reprise, des images mutilantes aux images plus positives.

C'est que l'absence, qu'elle soit de regard ou de considération, qu'elle vienne de l'oubli ou d'un mépris, n'est pas une chose critiquable sans le pouvoir du cinéma à la montrer d'une part, comme de la transformer par une présence du spectateur aux images reprises d'autres part. Farocki est solidaire des images des sans-noms mais son plus grand projet est d'étudier leur destin avec nous, pour nous en faire nous-mêmes devenir solidaires. Conversion du regard donc, plus que parti pris ou représentation, qui oblige à l'invention d'une forme distanciée à même de retourner ce qui avait été tourné. C'est pourquoi, d'ailleurs, nous employons le mot de « destin » des filmés et que nous le disons lié à l'image : *retourner* ce qui *avait été tourné*, c'est transformer *l'achevé* ou l'irréversible en drame présent qui concerne le regardeur. C'est en ce sens que les images ont un *destin politique*, et que Farocki en est un des écrivains capitaux.

Ce point de vue autre sur les images est aussi le fait d'une pensée du commun singulière à l'œuvre dans les films de Farocki, qui fait toujours de grands efforts de partage des images qu'il étudie, critique et reprend. Or une précision s'impose. Le commun créé n'est pas avec les gens filmés – mais avec les regards. Ceux qui sont sur les images sont maintenant absents, mais le regard peut toujours rencontrer leurs visages, leurs gestes, et ce uniquement sur les images. Chez Farocki il n'y a pas de communion, seulement une communauté de regards possible, grâce à leur écriture cinématographique. Il prend garde dans ses mises en scènes d'archives à ce que la distance soit toujours maintenue avec le spectateur, pour que ce dernier entre dans un strict rapport, juste rapport, avec des images passées, avec les regards des sans-noms de l'histoire. Pas de nivellement de l'archive sous un discours historique qui résorbe la distance avec le passé, ni de nivellement du témoignage sous une forme lénifiante. Il n'y a ni leçon autoritaire du commentaire, ni empathie pour les personnages, mais un partage digne, liés aux regards et à la stricte compréhension de leur rapport. Par exemple dans les regards des gens filmés hier, Farocki prend soin aujourd'hui de faire lever le regard sur ces visages, regards et corps fixés dans l'archive : la distance sert à acquiescer de notre séparation et à tracer la carte de nos différences, de façon très foucaldienne : « Mesurer la distance avec ce que nous ne sommes pas, c'est à cela que j'exerce mon langage, et c'est pour cela que je vous disais tout à l'heure qu'écrire c'est perdre son propre visage, perdre sa propre

qu'ils faisaient pour les critiquer et les remonter (leur *politique filmique*). Farocki est plutôt un cinéaste du *retournement*, qui fait d'une image de destruction une positivité et solidarité avec les filmés en les prenant et les montrant « parmi » les images du monde qui les écrasaient. Debord est plutôt un cinéaste du *détournement*, où les images du Spectacle doivent être remises en usage, pour critiquer le monde dont elles proviennent et non lui ajouter « d'autres images ».

existence »³³³. « Je suis l'arpenteur de ces distances », disait Foucault, « (...) mon discours n'est rien d'autre que la distance que je prends, que je mesure, que j'accueille entre le discours des autres et le mien propre »³³⁴. Pour lui, comme nous l'avons observé des films de Farocki,

« (...) le rôle de l'écriture est essentiellement un rôle de mise à distance et de mesure de la distance. Écrire, c'est se placer dans cette distance qui nous sépare de la mort et de ce qui est mort. En même temps, c'est ce en quoi cette mort va se déployer dans sa vérité, non pas dans sa vérité cachée et secrète, non pas dans la vérité de ce qu'elle a été, mais dans la vérité qui nous sépare d'elle et qui fait que nous ne sommes pas morts, que je ne suis pas mort au moment où j'écris sur ces choses mortes. »³³⁵

« C'est ce rapport que l'écriture, pour moi, doit constituer »³³⁶ concluait le philosophe. De même, ce que le cinéaste que nous étudions essaie de faire dans ses films, c'est ménager une rencontre entre les temps et les regards hétérogènes, et non représenter le passé au présent comme dans les « mauvais films »³³⁷. C'est une distance entre les archives et le présent du film que Farocki inscrit à l'écran, pour la mesurer. Et en effet, l'archéologie du regard, le jeu distancié pour mettre en jeu le témoin, les visages et les films écrits pour les sans-noms, ont chacun et toujours pris acte de ce qui nous sépare des images et du passé pour nous les remonter.

Cette distance sert aussi, ainsi que nous l'avons vu tout le long de cette partie sur les « Reprises du regard », à pouvoir mener nous-mêmes la critique des images que nous regardons, c'est-à-dire d'évaluer la teneur éthique, historique et politique des archives que Farocki nous présente, un travail que le montage poursuit à sa manière, ainsi que nous allons le voir bientôt. Faut-il alors conclure que le cinéaste va d'un cinéma "qui dit quoi penser" à un cinéma "qui donne à voir et à être critique" ? Là n'est pas la seule qualité de Farocki, car le refus de la représentation donnera lieu au montage à une forme toute nouvelle de pensée comme d'écriture du temps. Et ici, on parviendrait peut-être à mieux décrire la politique des films du cinéaste, ce qu'elle apporte dans la pensée et la pratique d'un cinéma politique, avec deux images théorisées successivement par Rancière dans *Le Spectateur émancipé* : « l'image intolérable » et « l'image pensive ».

333 FOUCAULT Michel, *Le Beau Danger : entretien avec Claude Bonnefoy*, EHESS, coll. Audiographie, Paris, 2011, p. 63.

334 *Idem*.

335 *Ibidem*, p. 62.

336 *Idem*.

337 D'après la formule de Godard : « Seuls les mauvais films sont au présent ».

B – De l'image intolérable à l'image pensive, de la représentation à la figure : créer de la pensée avec les images comme politique des films

Rancière appelle « image intolérable »³³⁸ la façon dont un certain cinéma politique et/ou militant construit une ligne directe entre ce que le spectateur voit et son désir d'agir face à la situation horrible qu'on lui présente, pour la changer. L'image intolérable « trace une ligne droite »³³⁹ de l'image à la conscience, puis une autre de la conscience à l'action.

« Mais ce lien entre représentation, savoir et action était une pure présupposition. L'image intolérable tenait en fait son pouvoir de l'évidence des scénarios théoriques permettant d'identifier son contenu et de la force des mouvements politiques qui les traduisaient en pratique. (...) Une confiance nouvelle dans la capacité politique des images suppose la critique de ce schéma stratégique. Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par-là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet. »³⁴⁰

Ces images qui « n'anticipent ni leur sens ni leur effet » sont une composition ouverte, une mise en rapport, qui permet au spectateur de penser les images. Rancière semble ici déjà frayer un "passage" vers ce qu'il a appelé « image pensive »³⁴¹. L'image pensive pour lui, n'est pas orientée dans le sens d'une « action »³⁴², elle est laissée en suspens pour être pensée. Aussi, elle crée un « nouveau statut »³⁴³ du visible et de la figure. Mais surtout, elle n'est pas qu'un plan qui vient se mettre en deux actions et qui laisse penser, un temps, avant de revenir à l'histoire. Elle modifie l'idée même de récit avec des images, qui peut être narratif sans raconter une histoire, qui peut faire penser mais sans forcément arrêter toutes les images : c'est un tout nouvel enchaînement des images, où la logique de leur enchaînement crée des écarts, rapports et tensions, pour donner à penser leur rassemblement.

La fuite de la représentativité du cinéma opérée par Farocki pour écrire pour les sans-noms avait effectivement mené le cinéaste à la fois à inventer des formes de montage neuves et modernes du point de vue du *temps*, mais aussi du côté de la *pensée*. La montée sous notre regard de ces figures quelconques, qui sont des présences avant de faire avancer l'action, qui

338 RANCIÈRE J., « L'Image intolérable », in *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, pp. 93-114.

339 *Ibidem*, p. 112.

340 *Ibid.*, pp. 112-113.

341 RANCIÈRE J., « L'Image pensive », in *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, pp. 115-140.

342 *Ibidem*, p. 129.

343 *Idem*.

sont des êtres et des « corps quelconques »³⁴⁴ à l'image avant d'être un personnage défini, fait bel et bien du cinéma une puissance d'exposition des images, où leur ordre et agencement au montage doit rendre sensible une intensité, un drame et une pensée *qui ne viennent plus du personnage comme type ni de la narration comme étant celle d'une histoire*.

Jacques Rancière donne plusieurs exemples d'images pensives et tente chaque fois de « donner un contenu à cette notion de pensivité qui désigne dans l'image quelque chose qui résiste à la pensée, à la pensée de celui qui l'a produite et de celui qui cherche à l'identifier »³⁴⁵. Pour le film de Vasulka, *The Art of Memory* il précise : « d'un côté la forme est déterminée par l'artiste », le film étant un vaste tissu plastique d'images électroniques qui reprend des archives de l'histoire du siècle, et « d'un autre côté, c'est le spectateur seul qui peut fixer la mesure du rapport »³⁴⁶ de cette forme agencée, décidée par l'auteur au montage.

Ainsi l'important de ces écritures est la façon dont le film s'écrit pour laisser "quelque chose à penser" au spectateur, tandis qu'il regarde un film qui n'est plus une histoire ou un objet de discours (selon la logique de l'image intolérable) mais un agencement. Bien qu'il soit le fait d'un auteur, la maîtrise perdue des mécanismes narratifs ouvre maintenant la voie à des inventions d'écritures où l'écart, la disposition, les rapports, font du film un agencement qui se propose d'être une forme de pensée. Nouvelle écriture, nouveau spectateur, puisque celui-ci est inclus dans la narration, qui le requiert. Il immisce son regard entre les images agencées. Nous l'appellerons donc désormais dans cette étude le *regardeur*.

Dans le cinéma de Farocki, nous trouverons en effet une écriture singulière d'images-pensée (comme les nommait Godard) qui investiront celui-ci dans l'écriture et la pensée du film. Nous avons dans cette première partie concentré nos efforts à observer *un usage de la mise en scène qui vise à générer une distance critique du regardeur envers les images*. Sa propre distance avec les images, l'activation de son regard, la prise en compte de celui-ci dans la lecture historique des images, l'incluait dans la critique filmique des documents et de l'histoire – jusque dans ce dernier chapitre où il était question de notre historicité de spectateur de cinéma. *Héritage commun* toujours remis *en partage*, les archives et les films sont chez Farocki écrits dans une *distance* autant que dans un *don*. Cela, l'écriture de l'histoire avec le film de montage nous le montrera d'autant plus : la distance et le partage, l'agencement et la pensée sont, du côté de la mise en scène et du montage, deux choses qui vont de pair dans le travail du cinéaste Farocki. « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur »³⁴⁷ disait Jean-Luc Godard.

344 RANCIÈRE J., « Les Paradoxes de l'art politique », in *Le Spectateur émancipé*, p. 88.

345 RANCIÈRE J., « L'Image pensive », in *op.cit.*, p. 139.

346 *Ibidem*, p. 137. C'est là que Rancière ajoute à l'image-temps deleuzienne une configuration d'écriture intéressante, entre le geste artiste qui « dispose » et la lecture du spectateur qui « recompose ».

347 GODARD J.-L., « Montage, mon beau souci », in Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio (dir.) *Théories du cinéma*, Cahiers du cinéma, 2001, pp. 31-32.

La question de la représentation cinématographique des sans-noms et des victimes, des ouvriers et des prisonniers nous a aidé à trouver, chemin faisant, la politique d'un cinéma qui nous semble très justement (re)présenter ces visages et ces corps à un spectateur de films qui, bien plus tard dans l'histoire, pose son regard sur eux. En somme, c'est la question de la distance choisie par le cinéaste pour observer les sujets déjà filmés : soit les visages dans l'histoire (des êtres quelconques et singuliers) soit des corps dans les archives du cinéma (les prisonniers, les ouvriers). Pour lui, ils sont l'occasion de se saisir d'un pouvoir exercé *avec* l'image, comme d'écrire quelque chose de nouveau. Or il ne peut le faire qu'en réitérant lui-même deux distances. La première est prise envers les personnes filmées (ne jamais être représentatif) et se penche toujours énormément sur le cinéma autant que sur les personnes (*comment* ils sont filmés). La seconde concerne celle avec laquelle la critique de Farocki s'exerce, puisque le cinéaste remontre toujours les images et leurs regards (surveillants de prison, caméras du cinéma de fiction) pour interroger le geste même de montrer. Il en va du pouvoir du cinéma de figurer ces vies à la hauteur de ce qu'elles vivent et des images que l'on a faites d'elles. Ainsi, du quelconque au contexte image, des images d'archives à leur reprise solidaire, il y a toujours une forme de distance qui, selon nous, est une invitation à comprendre l'éthique des formes cinématographiques – celle des formes que Farocki reprend, et celle de sa propre méthode.

Cette méthode ou stratégie critique pour reprendre et écrire les images, nous en poursuivrons l'étude dans la partie suivante consacrée aux « Reprises du montage ». Mais avant d'en arriver à ce point où l'écriture de l'histoire de Farocki sera amplifiée de cette connaissance *cinématographique* des images, il nous faut tirer quelques conclusions des « Reprises du regard » décrites tout au long de cette partie.

Conclusion de la partie

Les figures de reprises étudiées dans cette partie ont montré tout un travail propre au cinéma de Farocki pour écrire l'histoire des images. La mise en scène œuvre chaque fois avec une distance qui vise d'abord à modifier notre regard sur les images qu'il reprend, à déblayer le regard de ses a priori. Grâce à cette distance, Farocki nous invite à sa méthode, à saisir ce qui se joue dans les formes pour lesquelles il opte. On observera que ses films écrivent ainsi une histoire proprement *cinématographique*. Sa reprise archéologique des regards a montré comment il écrivait l'histoire avec les archives en étudiant les regards producteurs des images, comment ils s'y inscrivaient, comment ils étaient encore lisibles. Grâce à cette attention et à la connaissance des gestes de son métier, il tente de reprendre les images pour écrire une histoire spécifique : une histoire *du* regard.

Cette histoire, Farocki l'écrit à force de patience. En plus d'être un cinéaste qui, dans ses « reprises » d'images, n'utilise jamais les archives pour reconstituer l'histoire, il se fait souvent l'inventeur d'une méthode pour étudier cette *matière spécifique* que sont les images filmées, photographiées et mises en scène. Surtout, il écrit ses films de sorte à ce que cette étude des images soit rendue sensible au spectateur. Il semblerait en effet que ce soit grâce à l'exposition distanciée de la représentation et de ses images que les archives aussi bien que les témoins soient perçus différemment. La distance crée un regard autre. Elle modifie d'abord notre appréhension sur les premiers regards et prises de vue. La reprise du document chez Farocki conserve toujours les regards existants, les conditions matérielles de l'archive, le contexte d'écoute des témoins ou de fabrication d'une image. Exposés dans leurs conditions réelles, ce sont leur histoire que nous écrivons. C'est en cela que Farocki est un cinéaste politique : en ce qu'il observe méticuleusement les images comme production, comme geste, pour comprendre « *leur* politique ». Farocki n'est pas, en effet, un cinéaste « militant » qui oblige ses spectateurs à recevoir un discours sur les images reprises. La distance de son cinéma vise particulièrement à pouvoir de nous-mêmes penser ce que nous voyons, l'évaluer pour notre compte.

La dimension critique de ses films vient aussi de la reprise distanciée qu'il emploie pour ses propres écritures et représentations. En effet, si ce sont les formes habituelles qui ont rendu impossible de voir, ou qui *ne conviennent pas*, il s'agit en premier lieu de ne pas les reproduire. Chez Farocki, l'écriture filmique est toujours étrange, lointaine. Ses films ne

ressemblent qu'à peu de films du cinéma documentaires. Pourtant, nous ne sommes jamais en reste : toujours il nous invite à sa méthode. Pourrait-on alors dire que Farocki est un cinéaste qui se sert de la distance pour faire « participer » le spectateur ? Le chapitre *Jeu de l'acteur, témoin en jeu* a montré le contraire : Farocki ramène toujours au cinéma les questions qu'il pose, comme il ne cesse d'engager le spectateur à comprendre son propre rapport aux images, aux témoins et aux événements de l'histoire ; Farocki ne demande ni participation ni action à ses spectateurs, et encore moins à ses personnages : tout est geste, geste de cinéma qui se saisit de sa propre puissance. Lorsqu'il expose des comédiens distants, qu'il se montre à l'écran en train de regarder des images, qu'il performe le témoin et se brûle d'une cigarette face caméra, qu'il laisse les regards des surveillants de prison *tels quels* ou encore, comme nous venons de le voir, lorsqu'il reprend des premières prises pour créer des conditions qui *rendent* solidaires des filmés *avec les images* qui les ont « mutilés », « enclavés », « tués », « oubliés », Farocki fait confiance au regard. C'est lui qui opère la critique, le renversement. Il patiente, compare, observe, associe, *pense*. Loin de vouloir faire « agir » le spectateur, il semble plutôt que la beauté des films de Farocki est de vouloir déblayer le regard de ses a priori pour l'engager dans une voie où il trouve son geste spécifique. Le regard lui-même devient un agir. Nous ne sommes donc pas des spectateurs invités à « réagir » à ce que nous voyions pour « agir mieux » ensuite dans l'histoire, mais des regardeurs auxquels sont redonnées des puissances de visions.

Nous avons aussi observé l'enjeu d'un « regard » qui puisse « faire des images un commun », ou qui puisse être une fonction partagée entre les différents créateurs et récepteurs du film : de l'image nous sommes tous, d'abord, un regard. Farocki les rend à leur communauté en laissant les points de vue « multiples », à leur diversité voire à leurs rapports de force. En tant que spectateur, il est important de ne pas épouser le regard de l'autre – bon ou mauvais – mais de *se rapporter* à lui, depuis notre altérité. Dans le cinéma de Farocki, la distance n'est pas un mal à combler : c'est la condition même pour qu'il y ait « rencontre », qu'il existe un « rapport ». Nous poursuivrons l'étude de cette écriture. Nous verrons qu'elle sert amplement à écrire la mémoire pour la partager, faisant de l'histoire un récit à la fois pour les témoins, et que l'on puisse s'approprier depuis là où nous sommes. Nous l'avons nommée « écriture de la relation ». Car si les « reprises du regard » ont montré comment nous pouvions nous rapporter aux images et à l'histoire que Farocki écrit avec elles parce qu'il prend en compte notre regard, sa distance, sa position de spectateur, les « reprises du montage » pousseront encore plus loin ce travail. Le cinéaste inclura plus que jamais notre regard dans la narration.

2. REPRISES DU MONTAGE

Introduction

Si certains films prennent pour acquis que les archives sont historiques, qu'il suffit de remonter les images pour recomposer l'histoire et la re-raconter, chez Farocki cela ne va pas du tout de soi. Ce qu'on se préfigure des images et de leur historicité est dû au fait qu'une illusion parcourt le cinéma historique : on croit que les images d'archives sont un « accès » à l'histoire, qu'elles l'ont tout bonnement enregistrée... Face à cette croyance, le premier travail de Farocki est de remettre les images du passé à un juste endroit, en disant que ce sont des images, *juste* des images, faites par quelqu'un, un regard, à un moment dans l'histoire. Nous l'avons vu dans la première partie : le cinéaste commence toujours par interroger la *production* des images : quand furent-elles prises ? Par qui ? Dans quel but ? Comment peut-on le lire dans l'image ? Cette enquête avait une méthode : partir de l'image elle-même pour y chercher les indices de mises en scène qui disaient quelque chose du regard qui l'avait produite. Farocki part des images car elles sont le matériau disponible non pas pour raconter le passé, mais pour l'étudier ; elles sont un accès à l'histoire si tant est que nous les interrogeons au bon endroit. Ainsi le cinéaste refuse-t-il d'« utiliser » les images, et ce refus le mène à mettre en scène les archives pour enquêter sur les regards, à les « reprendre », à les « repriser ».

« Il faudra toujours réécrire l'histoire »³⁴⁸ écrivait Antoine Prost dans son livre *Douze leçons sur l'histoire*. Le cinéma de la reprise exigeant de Farocki, son écriture chaque fois singulière du matériau, est conscient de l'historicité des images, de la nécessité de profondément les réécrire lorsqu'il s'agit de les reprendre dans un film nouveau. C'est un fait de son cinéma, qui appartient aussi à l'histoire : quand Antoine Prost dit qu'il « faudra toujours réécrire l'histoire », il précise en réalité que les questions posées par l'historien « érigent les traces laissées par le passé en sources et en documents »³⁴⁹ et relancent à chaque fois l'enquête. Dans cette partie sur les reprises du montage, nous nous consacrerons ainsi aux formes spécifiques d'écriture par lesquelles Farocki interroge et reprise les documents.

C'est autour de trois notions que nous avons mené notre recherche : l'auteur, la mémoire et l'événement. Le premier chapitre sur l'auteur touche davantage le domaine du cinéma. Nous y poserons cependant tous les éléments nécessaires pour comprendre comment Farocki écrit l'histoire au montage. *L'Auteur comme agenceur* (2.1.) nous révélera en effet que

348 PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1996, p. 84.

349 *Ibidem*, p. 80.

Farocki fait partie de ces cinéastes qui cherchent à créer une pensée filmique. Nous observerons en ce sens quelques reprises d'images qui, dans ses films, donnent à penser les documents montés. Nous aurons également l'occasion de voir combien le montage peut créer une connaissance de l'histoire *par l'image*, c'est-à-dire grâce aux traits spécifiques de l'image mais aussi grâce à une écriture qui *agence* les documents et les donne à voir, à penser.

Si nous avons commencé cette partie par un chapitre sur l'auteur, c'est également parce que nous y trouvons la question de l'autorité. Nous voulions observer comment Farocki, en s'exposant à l'écran ou en montant des films extrêmement tissés, modifiait notre perception de l'auteur. On verra ainsi que, d'une part, ce sont chez lui les formes *qui pensent* et non la personne de l'auteur qui énonce un savoir ou un discours. D'autre part, il prolonge par son écriture « agencée » ce que nous avons fini d'observer dans la partie précédente : Farocki est un cinéaste qui fait confiance au spectateur.

« En Allemagne » écrit Farocki, « on citait beaucoup la théorie radiophonique de Brecht, selon laquelle les récepteurs devaient à leur tour devenir des émetteurs. Frieda Grafe, elle, écrivait qu'un film intelligent inclus le spectateur, au moment de la réception. Cela portait juste. »³⁵⁰

Nous observerons donc au début de cette partie comment Farocki inclut le spectateur dans la narration grâce à des gestes de montage, au point de faire du film lui-même une « forme qui pense » ainsi que le disait Godard.

Forts de cette enquête, nous irons ensuite voir comment une telle forme permet d'écrire l'histoire. L'histoire écrite avec une forme qui pense, qu'est-ce que c'est ? D'emblée, nous verrons qu'elle fait choisir à Farocki le terrain de la mémoire davantage que celui de l'histoire, puisque le cinéaste se sert des puissances du montage et de sa mémoire propre (esthétique, plastique, narrative) afin de reprendre les images. Ces dernières possèdent également une « mémoire » spécifique tout autant qu'une histoire, et nous étudierons avec Didi-Huberman comment le cinéaste écrit ses films en tenant compte de leur « survivance »³⁵¹. Enfin, nous observerons que l'histoire écrite par le cinéma de Farocki est précieuse en ce qu'elle s'écrit non seulement en considérant la mémoire propre aux images mais en faisant du film lui-même un régime de mémoire que le spectateur puisse s'approprier. La singularité du cinéaste réside, en effet, dans le fait qu'il écrive ses films comme des enquêtes sur les archives grâce à des gestes

350 *Ibid.*, p. 72.

351 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, 592 p.

de montage qui remettent en jeu la mémoire filmique du document *afin que celui qui les regarde se saisisse de l'histoire écrite dans le film*.

Avec la notion de « mémoire », nous poursuivrons également notre étude de la « politique » des films de Farocki, qui écrit ses films pour les témoins. La reprise constitue ici le geste essentiel, le geste *éthique*, par lequel l'histoire écrite considère la mémoire des victimes. Avec quelques historiens des archives qui ont repris dans leur livre des archives pour écrire l'histoire de vies qui se sont « [cognées] contre le pouvoir »³⁵² (Farge, Ginzburg), nous tenterons de penser ce que pourrait être une éthique de la reprise, et celle des gestes de montage de Farocki pour écrire la mémoire.

La forme reprise des films de Farocki permet également d'écrire l'événement de façon inédite. Le film de reprise, écrivant avec des images qui ont *filmé* l'événement, s'entend à interroger sa capture *dans une image de cinéma*. Farocki mènera donc de nouveau une enquête sur les traces qui nous indique sa saisie filmique. Son film permettra ainsi de comprendre que les images que nous regardons ne sont pas l'événement : elles *font signe vers* lui. Le film de reprise ne se contente cependant pas d'étudier le rapport entre les images et l'événement, il a aussi pour charge de le réécrire. En compagnie d'historiens qui se sont penché sur la méthode historique pour repérer, construire et écrire l'événement, nous observerons comment le cinéaste écrit l'événement historique grâce au film de montage. Fragmenté, divers, le montage écrit l'événement dans les heurts et sursauts qui sont propres à son apparition, son déroulement, redonnant au film la capacité d'écrire l'histoire avec toutes les images qui en portent la trace, avec tous les filmeurs et filmés qui en furent les acteurs. Dans la lignée des reprises précédentes, nous y trouverons également une critique à l'encontre des formes de regard posées sur l'événement. Farocki, cette fois au montage, interroge les images médiatiques de l'événement qui n'en capturent que la fulgurance, ou qui recouvrent sa teneur d'événement par une forme préconçue. Enfin, ce sera encore une fois au spectateur de distinguer toutes ces critiques que le film s'entend à produire uniquement grâce à des images agencées. C'est à nous, en effet, de traduire les « agencements » de Farocki, un mot que nous utiliserons pour nommer parfois ses montages.

Ces deux derniers chapitres construits plus que jamais à la croisée de l'histoire et du cinéma, grâce notamment au dialogue que nous avons instauré entre les méthodes d'historiens et celle de Farocki, ont pour but de comprendre quelles sont les formes mises en œuvre par son cinéma pour *écrire* l'histoire. En plus d'être spécifiques au cinéma de montage, nous tenterons de définir autour des notions choisies comment l'écriture de l'histoire réalisée par

352 FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Point histoire, Paris, 1989, p. 41.

Farocki constitue une proposition filmique dont la méthode et les inventions sont *de réelles propositions d'écriture de l'histoire* liées à la connaissance que le cinéaste possède de son matériau.

2.1. L'AUTEUR COMME AGENCEUR

FIGURE 4 : L'AGENCEMENT, LA REPRISE D'UNE FORME-QUI-PENSE

« En chaque phrase que vous prononcerez – et précisément en celle-ci que vous êtes en train d'écrire à l'instant, vous qui vous acharnez à répondre depuis tant de pages à une question par laquelle vous vous êtes senti personnellement concerné, et qui allez signer ce texte de votre nom –, en chaque phrase règne la loi sans nom, la blanche indifférence : "Qu'importe qui parle ; quelqu'un a dit : qu'importe qui parle." »³⁵³

Existe-t-il encore quelque chose comme un auteur aujourd'hui ? Au cinéma, la question se pose et se transforme successivement, notamment depuis l'épisode récent de la politique des auteurs qui donna naissance, dans les années 60, à un renouveau du cinéma français. Aujourd'hui, l'auteur de cinéma est une figure acquise, il peut être un grand nom des films à l'affiche dans un grand cinéma, comme celui de la personne qui réalise des « documentaires de création », de manière plus confidentielle. C'est plutôt la seconde figure qui va nous intéresser parce qu'il s'agit ici de voir quelle place occupe l'auteur dans l'écriture du film documentaire actuellement, et celle que Farocki invente pour lui.

Le cinéma documentaire hérite d'une longue histoire, ses premiers auteurs pouvant être les opérateurs qui faisaient les vues Lumières, quelques mètres de pellicule qui filment et enregistrent le monde réel, en mouvement. Puis il y a eu *Nanouk*, et si l'autre était au rendez-vous du cinéma et toujours aussi étonnant et irréductible, il était aussi un mensonge, un personnage, du rejoué : un film, de la mise en scène. Aujourd'hui, pour penser l'auteur de cinéma documentaire, il existe peut-être une figure capitale : celle du filmeur. Derrière la caméra, quelqu'un filme. Alain Cavalier, recroquevillé comme un Rouletabille sur quelques

353 FOUCAULT Michel, « Réponse à une question », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°58, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 723.

objets de son appartement, se penche sur eux, les regarde intensivement, parce qu'ils convoquent pour lui une histoire, qu'il nous raconte au creux de l'oreille. Notre position dans le film, dans l'espace, est définie par le type de plans, très proches, que le cinéaste fait de ses objets – et il nous invite dans cette proximité à l'intimité de leur histoire. Le réel n'est plus seulement filmé, il est vécu et expérimenté par quelqu'un et surtout, raconté par lui. Proximité des images et de la voix redonnés dans un film : tel est peut-être l'ultime renversement du cinéma documentaire ses dernières années, la place du cinéaste, du sujet parlant, c'est-à-dire celui qui a légitimité pour faire un film mais aussi celui qui crée des conditions de regard et d'écoute pour que le film, écrit, fasse son grand partage sur l'écran.

Mais à force de faire de l'auteur une figure, il est devenu cette chose mythique, accessible ou inaccessible, mais toujours singulier – comme hors de porté : il dit quelque chose, mais c'est lui qui l'a dit, et que je sois d'accord ou pas, ce n'est pas moi qui l'ai dit. L'auteur est cette entité réalisée, qui fait œuvre, et je reçois de lui indifféremment sa personne et son discours. Ainsi circulent aujourd'hui peut-être les films, les livres, les énoncés, dans cette indistinction caractéristique de l'auteur et de son œuvre. Dans une conférence intitulée *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Michel Foucault analyse la place de l'auteur dans nos sociétés et la manière dont il fait office de fonction dans un texte, un livre, une œuvre, un espace discursif, un espace social. Mais le diagnostic le plus frappant qui ressort de ce texte, c'est bien ce que nous constatons pour la réception possible des œuvres d'auteurs de films aujourd'hui : que ce qui compte ce n'est pas la personne qui parle, mais cette continuité des gestes de parole, leur existence commune, leur capacité à écrire quelque chose qui s'inscrive dans un partage. Quand Foucault cite Beckett et ne cesse de dire à sa suite « Qu'importe qui parle »³⁵⁴, il s'inscrit dans une communauté de parole où le sujet parlant importe peu comme auteur, mais est nécessaire et capital en tant que parole adressée, à la suite d'auteurs qui l'ont précédé... il parle... et écrit.

Si le cinéma aujourd'hui pouvait retenir cet implacable diagnostic de la figure de l'auteur, peut-être les films seraient-ils plus écrits « comme dans une langue étrangère », la langue étrangère étant cette fois la langue sans sujet fixe pour la parler, une langue assez adressée et détachée du sujet, pour devenir une forme partageable. C'est peut-être quelque chose comme cela que Godard avait en tête dans les multiples citations de ses films, comme un immense tissu de textes et de films existants le précédant (comme Beckett précède Foucault dans « la littérature »), et peut-être aussi ce qu'il appelait « être un bureau de production » à lui tout seul. Dans cette veine, la manière spécifique qu'a Farocki de réinventer la figure de l'auteur serait de faire de lui un « agenceur ». Tournant rarement ses propres

354 FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°69, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 817 et 820.

images, il n'est même plus le filmeur de ce qu'il nous montre et monte. Il est la pure fonction qui adresse ces images, les donne à voir. À tel point qu'il disparaît derrière les images et le film, pour que ce dernier existe sans lui, sans l'auteur.

2.1.1. « L'agenceur » ou le cinéaste au banc de montage : figure impersonnelle du film au travail

Dans les films de Farocki, cette conception de l'auteur comme agenceur a plusieurs conséquences, politiques s'il en est. Il y va de la place de l'auteur dans le cinéma et dans nos sociétés, mais aussi de la place du sujet parlant. De même que le témoignage réclamait écoute et instaurait la nécessité de réévaluer la parole dans l'histoire au point de devoir créer une légitimité pour celle du témoin, celui qui écrit un film ou l'histoire (l'historien ou le cinéaste) subit le même genre de crise qui frappe le sujet parlant. Comme pour prendre les devants de cette crise ou pour l'expérimenter davantage, Farocki se met en scène. Dans ses films en effet, il n'est pas que comédien mais figure en tant que réalisateur du film que nous sommes en train de voir : il est au travail, au banc de montage. Avec cette première transformation de l'auteur (qui est vu dans le film, en train de le faire et de le monter), nous observerons comment la présence du cinéaste à l'écran crée une nouvelle configuration film-auteur-regardeur et surtout fait du film, avant d'être le produit d'un auteur, quelque chose d'assemblé, de monté, d'écrit, où « qu'importe qui parle »³⁵⁵...

2.1.2. Agencer l'événement et le film : un temps commun

Ce qui comptera dans le film, c'est surtout qu'il nous soit donné, qu'il soit là entre nous, comme une sorte d'insistance plus qu'une instance, et que ce soit cela qui nous invite à nous rassembler, penser, écrire, à nous raconter. Ainsi la présence aux événements du film et même aux événements de l'histoire se voit modifiée par notre rapport à la figure de l'auteur, parce qu'il n'y a plus personne pour faire un premier geste ou dire ce que c'était, ce qui s'est passé, mais que cela se construit ensemble. Déconstruisant l'autorité de l'auteur, Farocki fait primer le film, le récit, comme condition de partage. L'auteur comme agenceur, c'est aussi l'auteur comme « don », dont le mode d'exercice serait, plus que la réciprocité, la coexistence ou la mutualité. C'est parce qu'il s'agit, pour ce cinéaste qui désire écrire l'histoire, d'inventer une forme de montage qui permette le partage de ce qui se déroule sur l'écran. L'événement de l'histoire et celui du cinéma trouvent pour cela dans le film un *temps commun* dont nous observerons la construction par le geste du montage dans quelques films de Farocki.

355 *Idem.*

2.1.3. Le nouveau lien entre le passé et le présent du montage :

« sans auteur », un choix politique d'écriture

S'il s'agit encore une fois de pouvoir être ensemble dans l'histoire comme face au film en construisant par le montage un temps commun à l'événement de l'image et de l'histoire, nous verrons comment le montage est aussi chez Farocki peut-être la seule chose qui existe au présent dans ses films. « Maintenant je suis en train d'agencer cela » nous disent les images de lui dans ses films. Il s'agit par là de créer du lien entre l'événement qu'est le film pour nous maintenant, et la reprise du passé qu'il effectue. Entre le passé et le présent, le montage au cinéma invente des rapports intensifs que nous tenterons de décrire en dernier lieu.

2.1.1. « L'agenceur » ou le cinéaste au banc de montage : figure impersonnelle du film au travail

C'est presque une marque de fabrique des films de Farocki : le cinéaste y est montré au banc de montage. Comme Godard, dont il a donné un livre avec Kaja Silverman³⁵⁶ (*Speaking about Godard*), la présence du réalisateur à l'écran permet de renverser le cinéma, et de faire en sorte qu'il se prenne lui-même pour objet. À l'image apparaît son visage, son corps : c'est une image du cinéaste au travail, mais que fait-elle au film que nous sommes en train de voir ? Ce geste peu courant, quel rôle a-t-il dans notre perception des images ?

Souvent l'on trouve dans les carnets d'écrivain des formes de notes particulièrement savoureuses, très quotidiennes, qui lient réflexions sur le métier d'écrire et journal personnel. De l'un à l'autre, les ponts sont visibles, les phrases parlent de la transformation par l'écriture en même temps qu'elles sont déjà cette modification, d'où l'accession de ce type d'écrits à une forme d'un genre à part. Elles s'adressent à un lecteur en faisant de lui le confident de la littérature à l'œuvre. C'est par un renversement du même genre que la présence de Farocki à l'écran, en train de monter les images mêmes que nous sommes en train de voir, que le cinéma y devient une activité et une œuvre qui nous concerne. Ce n'est plus seulement Harun Farocki que nous voyons à l'écran, mais un métier en train de se faire, un film en train de se tisser. Comme dans le carnet d'un écrivain, c'est « l'image » du cinéaste : figure impersonnelle du film *au travail*.

Si l'on voit Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma*, on perçoit surtout une forme de visage marquée par une paire de lunettes, qui lève les yeux vers des images, se penchent sur elles, ou apparaît en surimpression en même temps qu'elles... Voir Godard au travail dans ce film, c'est penser à cette phrase qu'on y rencontre comme un secret de cinéaste, de monteur : « le propre de l'homme, c'est de penser avec ses mains ». Par là il signe une alliance

356 SILVERMAN Kaja et FAROCKI Harun, *Speaking about Godard*, New York University Press, New York / London, 1998, 243 p.

Le dispositif de travail dont est né ce livre est passionnant. Prenant finalement la forme d'un dialogue, il est le résultat d'enregistrements de dialogues que Kaja Silverman et Harun Farocki ont effectués en regardant huit films de Godard. À l'époque, les films étaient durs à trouver en copie privée (ils obtiennent quelques VHS et 16 mm) et ils mirent au point une façon de les regarder grâce au « projecteur analytique » de Kaja Silverman, qui permet, pendant la projection, d'en accélérer la vitesse voire de revenir en arrière, comme sur un banc de montage. À propos de cette rencontre et de l'écriture : HARUN Farocki, « Written Trailers », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 231.

avec l'ouvrier, dont la poétique se fera le relais. Le cinéaste exerce un métier manuel : il agence des images, les rapproche, avec ses mains les colle... mais par là même aussi, il crée de la pensée : que se passe-t-il entre deux images ? Cette grande question de Godard que Deleuze a si souvent repris pour son propre travail, la philosophie, nous invite à comprendre cette présence du cinéaste au banc de montage autour de deux gestes qui y sont fondamentaux : la coupe et le raccord. Entre l'œil et la main, ce qui est vu et ce qui montré, le cinéma écrit avec des images, et autant avec leur absence. Le cinéaste effectue ce travail de faire apparaître ou disparaître des images, dans tel ordre ; ses mains sont en relation avec l'œil pour donner à voir et, entre les images, à penser. La présence de ces gestes dans un film, le fait de nous en rendre témoins, c'est faire du cinéma une activité hautement créatrice qui nous concerne tous : créer de la pensée... Deleuze avait déjà posé la question, lorsqu'il demandait « Qu'est-ce que vous faites au juste vous, qui faites du cinéma ? » au début de sa conférence à la Fémis³⁵⁷. C'est aussi celle que, par sa présence au banc de montage, Farocki pose pour lui-même « Que fait un cinéaste ? » et à laquelle il donne en partage une réponse qui contient sa propre énigme : « Le cinéaste fait des films. »

Un de ses films au nom équivoque peut nous aider à voir ce que le cinéaste met ainsi en jeu comme question commune, et le type de forme auquel cela donne naissance : *Schnittstelle*. À l'origine, le film est une installation dont Farocki raconte la commande :

« En 1995, Régis Durand m'invita à proposer quelque chose pour une exposition à Villeneuve d'Asq (Lille), me demandant de faire une vidéo qui commente mes propres films. J'ai voulu travailler avec deux canaux d'images et de sons. J'attendais cette opportunité depuis que j'avais vu *Numéro Deux* (1975) de Godard. »³⁵⁸

Sur l'invitation du commissaire d'exposition, Farocki propose un dispositif formel dont le titre est finalement évocateur. En allemand « Schnittstelle » se dit aussi avec le mot anglais « Interface ». Le terme va bien à la galerie où l'on expose un écran : une interface entre le cinéma et le musée. Il parle aussi du travail que Farocki entend réaliser : lire plusieurs de ses films dans un seul.³⁵⁹ Une interface est ce qui permet à deux éléments différents de se relier et

357 DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fou : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 291.

358 FAROCKI H., « Written Trailers », in *op. cit.*, pp. 231-232.

359 Comme il est signalé dans le livre qui a transcrit et traduit en France quelques-uns des *Harun Farocki Films*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2006, p. 96 :

« Dans *Section* (le titre français de *Schnittstelle*), 1995, Harun Farocki relit ses films : *Vidéogrammes d'une révolution* (en collaboration avec Andrei Ujica), 1992 ; *Feu inextinguible*, 1969 ; *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988 ; *Sorties d'usines*, 1995 ; *Une image*, 1983 ; *Entre-deux-guerres*, 1977-78. »

d'avoir des échanges. Si le mot est connu de nos jours, à l'époque où Farocki l'utilise il l'est moins, étant très spécifique aux machines, à l'informatique, un champ qui alors l'intéresse. Pourtant, ce qui parle le plus du travail que Farocki va réaliser ici est la traduction littérale de l'allemand. *Schnittstelle* signifiant « l'endroit où l'on coupe » – et par extension « station de montage » – le titre indique d'ores et déjà que le montage y sera le sujet principal, mais qu'il donnera aussi au film une forme adéquate à ce sujet. Comme si l'installation n'avait pas uniquement pour but de revenir sur des films existants de Farocki, mais sur une question de son travail et de son œuvre : « Qu'est-ce que c'est, "monter" un film ? »

2.1.1.1. Une pensée du montage

Lorsqu'on monte, l'endroit de la coupe est déterminant car il choisit pour les plans un début et une fin, et par là même, une certaine manière de les agencer. Par exemple, c'est choisir déjà que les plans durent pour eux-mêmes, contiennent une action en entier (le plan séquence) ou bien, c'est aussi choisir qu'ils soient raccord ou pas raccord... L'endroit de la coupe conditionne le régime narratif possible avec « ces-plans-découpés-ainsi... », et toutes sortes d'enjeux s'y croisent. Voir et montrer, monter et penser : on retrouve dans le montage des dichotomies propres au cinéma en même temps qu'il est le lieu où elles dépassent leur dualisme : une coupe est aussi un raccord, entre deux images il y a autant un lien qu'un vide... À cet écart que nous observions dans la première partie entre ce était prévu avant le tournage et ce qui est effectivement contenu dans les images filmées, le montage propose un autre écart. Il peut relier ou séparer, créer des trous ou des liens, raconter comme taire, montrer comme masquer : il est le lieu où les apparitions et disparitions des images sont réécrites. Ce film de Farocki (*Section* en français³⁶⁰) nous fournit quelques indices sur sa manière de travailler : « Deux images qui se combinent, ce peut-être le point de départ d'un film », y confie-t-il. On y trouve un aveu d'une plus grande importance encore, par lequel le film débute : « Aujourd'hui, dit-il, je ne saurais plus écrire un mot sans avoir sur l'écran une image

On le voit, la liste est presque « exhaustive », reprenant des films de chaque « genre » propre à Farocki, par exemple *Feu inextinguible* (1969), un film très loin formellement des *Sorties d'usines* (1995) s'il l'on prend ici les deux films qui commencent et finissent la chronologie.

Or la version allemande des propos de Farocki sur la commande de cette installation emploie, elle, pour désigner la commande de Régis Durand les mots « mit einem Video einen Kommentar zu meiner eigenen Arbeit zu geben » que l'on pourrait traduire par « donner avec une vidéo un commentaire de mes propres travaux ». C'est donc bien du « travail » lui-même qu'il s'agit de donner un commentaire, et non des films comme œuvre. Aussi le « eigenen » allemand pourrait signifier moins « propre » que « particulier ». La notion de « particularité » des travaux serait notamment plus juste quant à l'écriture du film même ; aussi explique-t-elle peut-être mieux la diversité des films repris...

FAROCKI H., *Rote Berta Geht Ohne Liebe Zu Wandern*, Strzelecki Books, Cologne, 2009, p. 25.

360 Par commodité pour le lecteur français, nous utiliserons désormais ce titre. Il est celui employé par les éditions Théâtre Typographique qui ont transcrit les films en images et textes. Pour la référence, voir note précédente.

à regarder. Ou plutôt : sur deux écrans »³⁶¹. D'emblée Farocki fait allusion au poste de montage lui-même. Dans sa disposition, il donne des idées au cinéaste et influence sa manière de travailler. On y trouve souvent deux écrans, un moniteur de référence où l'on visualise le travail effectué, et l'endroit où l'on regarde des images défiler, où on les monte. De nos jours, les logiciels de montage virtuel reproduisent cette partition des écrans, le premier s'appelant souvent « visualiseur », le second « canevas ». Ces deux noms parlent de deux étapes constitutives du montage : voir et écrire, mais plutôt que de témoigner de réponse à faire pour ces deux gestes, les appellations de logiciel de montage optent pour des mots encore balbutiants, pour des formes encore « en cours », le « canevas » étant par exemple au théâtre ou dans la représentation en général une ligne que l'on se donne, sorte de fil conducteur qui devra « tenir » comme assembler autour de lui tous les éléments et péripéties du récit. Mais cette partition des écrans parle aussi et surtout du travail du cinéma lui-même et des dispositions matérielles qu'il se donne. La présence constante de deux images chez Farocki rappelle le moniteur au montage, comme sur le tournage d'un film il est difficile d'imaginer qu'il n'y ait pas de « retour caméra » sur un petit moniteur, qui permet au réalisateur ou à l'équipe de voir l'image qui est en train de se faire.³⁶² Ce qui importe, c'est le passage du matériel au mental, du tournage à l'écriture : au montage le moniteur est un outil qui fait passer mentalement de l'image au film. Et c'est là que Farocki nous apprend quelque chose de l'écriture cinématographique et de ses potentialités propres de transformations car chez lui, réellement ou potentiellement, le montage reste cette activité qui relie l'œil et la main : « Quand je travaille avec la vidéo, je ne touche pas la bande, je me contente d'appuyer sur des boutons. C'est aussi une activité du bout des doigts. » Ces infimes précisions sur le travail de monteur disent que ce sont des gestes très simples qu'il effectue de ses mains, mais qui signifient en eux-mêmes tellement plus... Qui sait tout ce qu'engage « une activité du bout des doigts » ? Que le montage soit numérique ou analogique, vidéo ou pellicule, il faut pouvoir au montage se rendre compte de ce que telle image fait ici, l'arrêter ou la mettre ailleurs, et pour cela le moniteur est essentiel. Farocki pousse plus loin cette réflexion : il dit « et si... » « telle image à côté de l'autre... » ? et nous pose la question de la pensée qui naît du rapprochement

361 Les citations non référencées de cette partie sont celles que nous empruntons au film lui-même et qui sont dites par le cinéaste, prononcées par sa voix.

362 D'ailleurs, Farocki n'a pas réellement « monté » *Schnittstelle*, il l'a plutôt « tourné comme un montage » parce qu'à l'époque il ne disposait pas encore d'un poste de montage virtuel ainsi qu'il le raconte en 2009 :

« C'était la première fois depuis longtemps que j'ai dû écrire un script ; nous l'avons tourné en deux jours dans mon appartement. Un script était nécessaire parce qu'à l'époque je ne montais pas avec un ordinateur et un programme, mais avec un équipement S-VHS, et on ne pouvait pas faire un montage offline de deux canaux parallèles. »

FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 232.

Puisque c'est le titre allemand que ledit livre emploie, nous l'avons nommé de même ici pour que les titres correspondent. Dans les textes anglais, les auteurs privilégient souvent le titre original.

entre deux images. De toute façon, quoi de plus analogique que cela, cette disposition physique des images au montage qui forme un dispositif de travail, un « deux images, et ? ». C'est dans ce « et » que le montage prend tout son sens, et dépasse l'analogie. À première vue ces deux images se ressemblent, différent... Le montage les met côte à côte, ou un peu plus loin dans le film l'une de l'autre... Mettre une image à tel endroit plutôt que tel autre, c'est déjà construire du sens, voire un récit. Cela par exemple, un réalisateur de fiction le sait tout autant, mais il ne pousse pas ce travail d'écriture au seuil où le fait Farocki : il pose *cette image d'abord* (imaginons : un homme marche dans les bois) *et cette image après* (imaginons encore : un enfant dort), et on ne connaît pas encore le rapport entre ces deux, on imagine qu'il y a un lien... Lequel ? Il s'agit de se le demander, même si ce lien est une absence de lien, que leurs vies, leurs actions, se déroulent en strict parallèle au point de ne jamais se rencontrer (comme dans certains films choraux qui font évoluer dans des espaces distincts mais dans un même film des personnages qui ne se rencontrent jamais, comme *Shortcuts* de Robert Altman par exemple). Mais plutôt que de soutenir une dramaturgie du film et créer des rapports d'influence entre les vies des personnages comme dans le film d'Altman, Farocki en fait une pure question de montage. Il s'agit pour lui de se demander tout ce que son geste engage dans les rapprochements et séparations qu'il ménage, invente et met en tension. Pour lui, penser une image et une autre, toujours dans un côte à côte d'avant l'agencement, est une manière de chercher à comprendre comment le montage peut associer des éléments séparés et surtout, que c'est essentiellement *ainsi* qu'il les rapporte l'un à l'autre, *en tant que séparés* et toujours *plein de liens potentiels*. Et puis, il y a une image puis l'autre, un personnage puis l'autre, mais que fait réellement le montage lorsqu'il donne à voir successivement des actions qui ne sont pas dans le même temps ? L'une peut se passer le jour, l'autre la nuit... que fait le film en les rassemblant ? *Section* est le film où Farocki évalue ce geste d'écriture qu'effectue le cinéma : apparemment, nous dit le cinéaste, le montage fait se succéder concrètement des actions, mais au fond, *virtuellement, il les enchaîne et les sépare*... Telles sont le type de questions lisibles dont voici un exemple de succession que pose la voix off :

« Cette image va-t-elle avec une autre ?

L'association de ces deux images s'impose-t-elle ?

Ces deux images s'excluent-elles l'une l'autre ?

Une dualité que l'on peut appréhender comme le commentaire d'une image par une autre. Jusqu'à présent les images ont toujours été commentées par des mots, quelque fois par de la musique.

Ici les images commentent les images. »

On voit bien que les questions de montage que Farocki se posent sont celles de son cinéma, des questions d'agencements qui doivent trouver comment se faire au montage. Que raconte le commentaire, que raconte l'image ? se demande-t-il ici... Présente en filigrane, cette interrogation montre que chaque élément qui apparaît ou disparaît « dans tel ordre », « en rapport avec tel autre », est ce qui définit la production du sens, ses vides et ses pleins, les espaces laissés au regardeur comme les suggestions apportées par le rapprochement... Le film de montage a tant affaire avec la pensée... D'ailleurs, il semble que Farocki se dirige de plus en plus vers des films de montage : dans ses dernières réalisations, on ne trouve plus sa figure, ni aucun commentaire qui vient dire ce que nous devons penser. La pensée, c'est le film lui-même. Sans visage ni voix, « des images commentent les images », tel un désir de film qui irait tout seul, qui créerait ses propres chemins de pensées, montrerait des impasses, des rebondissements, des comparaisons, des métaphores... Mais au fond le vœu de Farocki est beaucoup plus strict : un film qui irait tout seul, c'est « seul le cinéma » qui peut le faire. Il ne s'agit pas de faire du cinéma un langage, ou de la pensée, mais « une forme qui pense »³⁶³ comme disait Godard, lui encore. Avec sa forme propre le cinéma se met à penser : il n'a pas à mimer des processus langagiers ou des formes de pensées qui lui préexistent, mais à créer ses propres formes de pensée. Et si dans *Respite*, il faut encore les mots inscrits sur des cartons, c'est parce que ce sont eux qui soutiennent le travail de l'œil du regardeur : plus que des désignations et injonctions à voir, ils sont des rythmes inhérents au film, les penchants et les invitations de Farocki.



363 Les deux citations sont extraites des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1998). « Seul le cinéma » est le titre d'un chapitre, qui fut d'ailleurs une de ses formules dont on pressentait déjà la pensée dans une petite interview de 1972, qu'il donna à l'occasion de *Tout va bien*. Il y confronte un documentaire de Marin Karmitz tourné la même année avec son film à lui, une fiction. Il dit que ce sont bien les seuls films intéressants politiquement cette année-là parce qu'ils tentent autre chose en termes de cinéma. Néanmoins, il les oppose quant à l'écriture de la figure de l'ouvrier et défend la reconstruction fictive de *Tout va bien*, car selon lui le documentaire de Marin Karmitz ne « donne » pas la parole des ouvrières à entendre alors qu'elles ont depuis trop longtemps été ignorées par le même cinéma, le même audiovisuel français. Il parle donc de conditions d'écoute à créer, et c'est seul le cinéma qui semble pouvoir le faire ; ce qu'il a fait lui avec une fiction : *Tout va bien*. Même si dans ce film ce sont pas « elles » qui parlent réellement, les paroles ouvrières sont données à « entendre » et à « voir ».

Le cinéaste au banc de montage comme sa disparition des films, dont il ne tourne même plus une image, ont pour but de faire du geste du montage l'élément central de ce que nous sommes en train de voir : ils décalent tous deux le pôle « auteur », permettant au film de modifier notre perception de l'autorité qui l'énonce. Faire en sorte de ne pas rapporter le propos à l'auteur pour pouvoir se l'approprier en tant que regardeur est la première raison de ce « déplacement », mais il a aussi une vocation d'écriture. Il rend en quelque sorte le film autonome, où le film serait cet agencement des images qui n'a pas besoin de l'auteur pour « dire » comment nous devons le comprendre. D'ailleurs, l'auteur n'est jamais là pour nous dire « vous avez compris », « nous sommes d'accord »... Peut-être est-ce cela qui donne aux débats dans les cinémas entre un auteur et le public ce ton étrange. Lorsqu'un spectateur émet un jugement sur le film et le soumet au réalisateur, revient souvent cette impression sourde qui gagne le dialogue, l'impression que deux mondes ne se rencontrent pas. La question de l'auteur, de sa place sociale, des représentations que nous nous en faisons, existent aussi dans notre perception des films eux-mêmes. Elle est par exemple la raison pour laquelle souvent l'on désire rapporter un propos à un auteur, ou encore un style, et de faire du film un message.

Si Farocki montre son visage, c'est pour se déprendre de cette figure connue de l'auteur, pour justement lui donner une autre place, beaucoup plus construite, une figure beaucoup plus élaborée qui participe à l'écriture du film. Le cinéaste n'hésite pas à exposer son visage alors que rarement il est possible de voir le réalisateur, dont la place est d'être « derrière » : derrière la caméra, derrière l'écran, derrière le message du film... En la mettant « devant », les rôles, identités et places ne sont plus assignables aussi facilement. Mais surtout il devient une figure du film. Les figures chez Farocki sont ces formes de cinéma qu'il invente pour que le cinéma nous regarde, comme le jeu distancié en était une par exemple, et sa manière si particulière de mettre en jeu le témoin... À l'écran, la présence du cinéaste au banc de montage démontre que, présent ou non, le film écrit tout de même ce qu'il écrit ; elle montre la fiction du cinéma en même temps que son geste le plus concret : l'écriture. Nous savons bien que les images ont été agencées pour nous, par quelqu'un. C'est le métier du cinéaste que de faire des films. Et le spectateur lui, regarde des films, pas des auteurs. Farocki à l'écran : la figure fantôme de l'auteur. Tout un moment de son œuvre se demandera comment faire en sorte que le cinéma ne concerne pas que moi, ou ceux qui sont d'accord avec moi ? Il commencera alors par s'attaquer aux habitudes du cinéma, dont « le discours » et « l'auteur » sont des méprises rapportées d'une certaine place sociale de l'auteur, que ce soit la figure qu'on ait créée pour l'écrivain, le philosophe, ou le journaliste. Pour notre analyse, il importe peu de savoir si cette place s'est forgée au temps de la presse et du livre seul ou si elle fut modifiée avec la communication et les nouveaux médias, plutôt il s'agit de voir où elle se forge et prend appui dans les moyens du cinéma. Tel que le fait Farocki en somme : se

concentrer sur le cinéma et comment de lui-même il tend à participer à ce mécanisme d'auteur, de discours, quelles formes le reproduisent sans cesse mais aussi comment il peut « ne pas » le faire... C'est parce que nous sommes sensibles au cinéma et à ce qu'il offre comme possibilités de rencontre, comme mouvements, émotions et pensées, que nous nous attachons à décrire ce que fait la présence de Farocki à l'écran. Participant de cette forme « impersonnelle » du cinéma, la présence de son visage au banc de montage fait primer le film sur l'auteur.

2.1.1.2. Une connaissance des images

Le film est partageable : il est le cinéma. L'auteur n'est que le cinéaste. Nous percevons dans la mise en jeu de sa figure le désir initial de Farocki d'engager le cinéma tout entier à résister, regarder, concerner : *Les Mots du président* transformait le livre de Mao en flèches cinématographiques inversées par l'écran, l'image du réalisateur au banc de montage renverse l'image de l'auteur de cinéma pour en faire une figure : le vrai cinéaste, c'est le film au travail. N'est-ce pas là, dans le geste d'écriture cinématographique, qu'après tout nous trouvons une adresse, une voix, des images ? C'est ainsi que Farocki devient une image toute autre. Dans *Section* par exemple, il a beau être une image parmi les autres de son film, il influe sur celles que l'on voit avant et après lui. Les plans du cinéaste participent donc de l'écriture. Sa figure est d'abord un plaque tournante qui distribue les images : il les a regardées, nous les voyons. Le geste attentif du cinéaste qui se penche, filmé, devient une invitation. L'œil qui se plisse, le dos qui se courbe : arrêtons-nous un instant... disent ces gestes. Ils font du cinéaste un ouvrier dont le métier a une part manuelle et corporelle, même s'il ne s'agit que de « cliquer » sur un bouton ; et il disent que les images demandent notre corps, même si c'est à travers cette membrane parfois imperceptible qu'est l'écran. Une membrane, c'est aussi un lieu de distribution : tantôt de ce côté, tantôt de l'autre, la membrane filtre, reçoit, dispense... absorbe, rejette. Un tissu vivant. Le film, de même, est écrit autant en fonction de ce qu'il montre que de ce qu'il n'a pas montré. Souvent au montage, on se voit en train de retrancher des scènes et des plans, affiner le montage, plus que d'ajouter encore d'autres choses sur la « timeline ». Tel est le nom du lieu virtuel sur lequel on agence les plans dans un logiciel de montage vidéo, et ce nom provient d'une conception du film et du montage comme « ligne de temps » continue, d'un début à une fin, selon laquelle les plans s'ordonnent, c'est-à-dire : les uns à la suite des autres. Or écrire un film au montage a très peu à voir avec cette « timeline ». Il faut reconsidérer ce que chaque image montre, contient, a capturé : d'où ces images qui montrent Farocki en train de « voir », regarder, chercher... inspecter... son enquête sur les images étant aussi minutieuse que le travail d'un monteur qui commence à

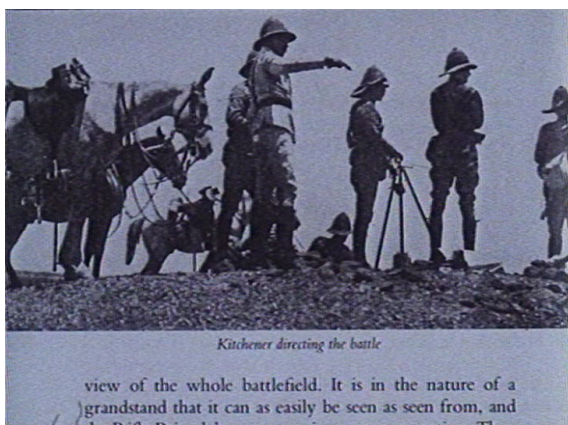
regarder les « rushes » d'un film. Comme un historien face à une archive, une foule de questions se posent : matière, sens, mise en scène, début, fin, et puis, comment reprendre ce document, avec quoi, qu'est-ce qui l'entoure : un commentaire ? Une légende ? Une autre image ? Farocki, en faisant confiance au cinéma comme forme de pensée cherche toujours à ce que la reprise filmique d'un document filmique lui corresponde au plus près. Ainsi *Respite* emploie de simples cartons, comme au temps du muet ; pour reprendre les images filmées par Breslauer et étudier leur mise en scène, Farocki soustrait aux plans le son d'origine afin qu'aucun sens qui provienne du son n'empêche la lecture de l'image et de sa mise en scène, cet artifice à percer entre le regard nazi de la commande et le regard juif du filmeur. Dans ce travail datant de 2007, Farocki a disparu des écrans de ses films depuis bien longtemps. La présence du cinéaste n'existe que par des gestes de montage : il n'a même pas filmé le matériau. Peut-être est-ce aussi pour cela que le métier de monteur est celui qui nous fait le plus penser au travail de l'historien : pour cette part d'écriture avec des documents que nous n'avons pas nous-mêmes fabriqués, et qui pourtant nous attirent, qu'il nous faut transformer, réécrire, reprendre en fonction de cette attirance et des questions qu'ils nous posent. L'écriture au montage comprend toutes ces questions : c'est ce mouvement permanent des visibilité et des sons qui fait récit, donne aux images une certaine manière d'apparaître et configure le terrain sensible qui va former la matière image en un nouveau tissu, de plastiques d'images, de troubles, de nouvelles mises en rapport et de questions inédites. Oui, l'événement du montage c'est aussi ce récit qu'il peut écrire avec presque rien. Une simple image apparaît et elle fait déjà sens : on me la montre. Et si, alors, une seconde apparaît sur le moniteur, alors déjà nous pensons à autre chose : qu'il faut canaliser, empêcher, appuyer... Le montage est cette connaissance des rapports entre deux images, entre plusieurs, mais aussi cette question de savoir leur donner des nuances et des écarts. Mieux vaut que le plan de la tour de surveillance, dans *Respite*, survienne avant et après le carton qui la commente : une première fois nous l'aurons peut-être manquée, la seconde nous savons qu'il faut la voir. Jamais ce qui est vu dans l'image ne surprend, il est l'enjeu d'un rapport que le film rythme avec ces simples cartons. Le cinéaste a un temps d'avance sur nous quant à la lecture des images que le film reprend, mais il écrit avec ce temps d'avance pour partager son regard, son investigation historique avec ces images qui l'y ont invité. Les traces adviennent au sens par le texte qui les relèvent, comme une liste, en même temps qu'elles forment avec les cartons un rythme étrange, une dramaturgie filmique comme nous en connaissons peu. Ce travail de Farocki est intéressant dans la manière qu'il a de faire usage d'une dramaturgie classique : souvent au cinéma ou dans le théâtre, est repris ce principe aristotélicien selon lequel le personnage en sait moins que le spectateur, ou bien l'inverse... Là, c'est le cinéaste qui en sait plus *et l'annonce*. Il le dit clairement car l'enjeu n'est pas de « savoir » absolument, dans cette tension du suspense, mais

de voir avec lui. Comme dans *As you See*, un autre film sur lequel nous reviendrons bientôt, le rapprochement entre ce qui est vu et ce que voit le cinéaste prend son sens avec une certaine lenteur ; nous suivons l'investigation de Farocki, à première vue depuis un point simple : que contiennent ces images ? Et ce qui importe n'est pas finalement ce qu'elles contiennent, mais comment nous les regardons et manquons de voir ce qu'elles contiennent s'il n'y avait ce regard cinéaste qui nous invitait à les voir autrement.

Dans *Respite* cette démarche nous invite non seulement à « ne pas » être fascinés mais Farocki propose de partir de notre étonnement de voir ces images des camps, qui l'étonnent aussi. Ensemble, ne pouvons-nous pas chercher ce qui fonde cet étonnement-là ? Le cinéaste trouve la réponse dans la mise en scène des images : ce qui est étrange ce n'est pas de voir, de voir cela, mais de pouvoir voir, que cela ait pu être vu... C'est pourquoi le film de Farocki a cette richesse d'être écrit avec sans cesse en vue que le photographe juif Breslauer a fait ces images. C'est la position depuis laquelle nous les voyons : si cette tour est conservée au fond du plan (de l'interné), s'il filme différentes choses simples de la vie du camp, n'est-ce pas pour « documenter la vie du camp » ? Mais ce document ne doit-il pas être lu à travers ces choses simples pour comprendre ce qui fait de ces images et du camp cette chose si improbable et dure à lire, ces demi-teintes des images de Gemmeker-Breslauer de Westerbork qui, plus qu'elles ne donnent clairement à voir cette zone grise, en sont la mise en scène ? La position de Breslauer est aussi l'unique possible, dans la mesure où c'est grâce à lui que nous « pouvons » encore voir ces images. Partir d'elles pour Farocki, c'est aussi embrasser le destin du filmeur : non pas sa mort tragique quelques temps plus tard (il sera déporté) mais ce « Sursis » qui donne son titre au film et cette qualité aux images : si je filme, je ne serai pas déporté, si je meurs, il y aura ces images... alors je filme, alors regardez encore, « si c'est un homme »... Farocki écrit l'histoire de ces images avec les « si » qui les ont fabriquées, ce « si » qui fait que l'on écrit, que l'on adresse un témoignage, que l'on peut écrire l'histoire à partir de traces (« et si... ») mais, en dernier recours, qui fait aussi du cinéma un récit d'autant plus vivant qu'il est suspendu à notre vie, à notre vue, à notre appréciation de nos faits et gestes filmés par le cinéma. La lecture de Farocki des images de Breslauer fut aussi frappante que de lire les romans de Primo Levi : l'un par l'écriture des mots, l'autre par l'écriture des images, ils renvoient nos récits, paroles, et gestes à leur place dans l'histoire pour questionner notre humanité présente. C'est pourquoi, en dernier lieu la pratique cinématographique de Breslauer devient tout l'enjeu de *Respite*. L'allusion à Resnais qui a employé les images du train quittant Westerbork dans *Nuit et Brouillard* en est une petite part : il y a aussi ces plans qu'il commente pour leur aspect « soviétique », leur contre-plongée héroïque, le soutien du sujet filmé par un ralenti. Farocki remarque que ces plans sont filmés d'une certaine façon, et

rapporte la contre-plongée et le ralenti à des figures cinématographiques censées soutenir l'espoir. Un carton précise même que ces images de labeur à la ferme, déjà proches de la propagande soviétique de par leur sujet, atteignent ainsi une dimension symbolique : « on dirait que ces images disent : "nous ensemençons des terres nouvelles" ». Ici, c'est grâce à une remarque sur les gestes du filmeur que la pratique cinématographique peut faire sens ; sans cette analyse, l'interprétation que nous lisons sur le carton n'aurait pas la même portée historique.

Chez Farocki, les détails se référant au cinéma sont d'une importance pour l'analyse de l'histoire à partir des images. *As you See*, un autre de ses films, contient une analyse semblable. Il s'agit encore d'une photographie contre-plongée, qui elle aussi est faite pour magnifier le sujet : « Voici le général Kitchener à bataille d'Omdourman au Soudan » annonce la voix. « L'appareil est placé à hauteur de genoux, comme pour grandir la colline d'où Kitchener dirige la bataille », précise-t-elle une fois l'image apparue. Cette photographie, Farocki l'extirpe très certainement d'un livre rédigé par Churchill, qui participa à ladite bataille et écrivit par la suite un récit du combat, dont le film cite quelques mots : « Churchill a écrit : "Je m'arrêtais un instant pour laisser souffler mon cheval et m'orienter du haut d'une sombre colline, d'où l'on avait une vue dominante. Le spectacle était véritablement magnifique ». La photographie de Kitchener et la remarque de Churchill se succèdent parce que le cinéaste entend mesurer ainsi de façon indirecte l'échelle de la photographie et de la guerre : avec l'homme et le cheval. La bataille d'Ormdourman eut lieu en 1898. Elle se trouve en termes d'images et de techniques encore dans une ère des guerres à distance de l'œil, où il faut que l'homme se déplace de lui-même pour voir : « m'orienter du haut... on avait une vue dominante », écrit Churchill. Le lien que Farocki immisce là sert à comprendre que le soldat qui photographie Kitchener au Soudan se trouve à distance d'homme, en contre-bas. Elle fait partie des images que Farocki relie à la première guerre mondiale : « Les soldats furent contraints de se creuser des tranchées, c'est ainsi qu'a commencé une guerre de positions qui, en France et en Belgique, dura trois ans. Et que sont apparues les premières images montrant la guerre vue d'en-dessous ». C'est après cette phrase qu'il fait apparaître la photographie de Kitchener – anachronique puisqu'elle fut prise une dizaine d'années plus tôt. Pourtant, elle permet d'observer que celles de la première guerre mondiale sont en contre-plongée car le photographe se trouve, lui, « dans » une tranchée. La force de ce montage est créer une connaissance *par* l'image. Qu'est-ce que cela veut dire vraiment ? Comment marche-t-elle ?



Le premier conflit possède des images de « la guerre vue d'en-dessous ». La connaissance des techniques du cinéma permet de lire l'événement historique, et de le relier à une époque des images. Ici, la distance de l'image entre en connexion avec la distance des techniques de guerre, et donne une lisibilité aux événements historiques *depuis* l'image. Il est passionnant qu'un peu plus tard dans le film, un commentaire vienne dire cette fois : « La seconde guerre mondiale a promu l'aviation ». Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, le cinéaste lira les hauteurs de l'œil qu'ont fabriqué les images vues du ciel, et l'impossibilité de voir les camps d'extermination de si haut alors qu'on espionne et photographie les usines de pétrochimie avec une même photo et une même hauteur. Dans *As you See*, la comparaison permet de relier la technique de guerre (le cheval ou l'aviation) et une position géographique (le ciel ou la tranchée) à une distance de l'œil qui détermine une façon de faire des images : proche, à distance d'homme et en contre-plongée pour la première guerre ; très haut, trop haut, une photographie des villes et des industries vues du ciel pour la seconde. Le regardeur se voit à la fois informé de l'évolution technique des guerres et des distances *qui furent prises par l'œil*. Farocki, par ce va-et-vient et la convocation des références proprement cinématographiques (contre-plongée, plongée), nous invite à lire l'histoire que lui peut écrire. « Filmer » ne nous a jamais autant inscrits dans l'histoire que depuis cette confiance. Dans *Respite*, les références au cadre ou au ralenti déjà évoqué poursuivent ce travail à leur façon. Farocki y parvient à partager une connaissance de son métier de cinéaste, sa façon de lire les images, mais avec lesquelles il écrira une autre histoire, toute aussi passionnante. Car jamais le cinéma n'a fait autant part au « geste » de filmer que dans ce film où Farocki reprend les vues de Breslauer. Il y atteint grâce à sa lecture une compréhension des gestes dans le camp, avec et à travers ce que représente le cinéma socialement, vitalement, historiquement. Nous trouvons donc ici un autre exemple de connaissance par l'image, qui nous fera découvrir la notion de « geste » cinématographique dans toute son ampleur.

Breslauer « filme » dans le camp. Les internés donnent cette image parce qu'ils se savent « filmés ». Par le commentaire que le cinéaste en tire (« on dirait que ces images disent : "nous ensemençons des terres nouvelles" ») nous ne sommes pas pris de sympathie pour les filmés comme l'est Breslauer. Nous comprenons plutôt leur rapport, c'est-à-dire ce que veulent les filmés et ce que veut le filmeur et l'écriture du camp que cela réalise « finalement » dans les images. En cela, c'est peut-être le film le plus politique de Farocki, alors que le plus sobre dans les moyens filmiques convoqués, et le plus trouble dans la perception politique des personnages impliqués dans l'histoire. Parce que Farocki met justement tout du côté du cinéma lui-même (un gigantesque « ils font le film » des points de vue des filmeurs, filmés, commanditaires), écrire l'histoire avec ces images devient une intense zone grise de la mise en scène qui, plus que jamais, a interrogé le cinéma dans l'histoire et cette capacité à l'écrire pour nous aujourd'hui. Lorsque Farocki rassemblent les indices qui concernent le cinéma, il naît cette toute autre lecture des images qui comprend les gestes de chacun. Nous croyons en effet que c'est lorsqu'il se concentre sur les gestes du cinéma que Harun Farocki le rend plus que jamais à sa politique. *Respite* le montre au plus haut point. Il faut pour cela entendre le mot de « geste » au sens où l'a décrit Giorgio Agamben dans *Moyens sans fins*, où il faisait cette distinction très juste :

« Le cinéma ramène les images dans la patrie du geste. (...) Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique). (...) Le geste est (...) communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme dans sa pure médialité. »³⁶⁴

Le geste comme ce qui « n'a rien à dire », ne porte pas de message, mais montre que « nous parlons », que « nous faisons des films », a des répercussions sur l'auteur et sa figure. Aussi, nous nous saisissons différemment du lieu où le cinéma devient politique. Finalement, nous découvrons une politique du cinéma dans le geste. Grâce à cette façon de faire de *Respite*, à cette concentration autour du cinéma et l'analyse qu'il mène des relations filmeurs-filmés, le film n'est jamais celui de « Farocki l'auteur » mais cet antre des images, de nos représentations, de nos gestes. En ramenant le cinéma « dans la patrie du geste » comme disait Agamben, le film perd la figure de l'auteur pour gagner en force d'écriture.

364 AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins, Notes sur la politiques*, Payot & Rivages, Paris, 1995 / 2002, pp. 67-70.

2.1.1.3. Une écriture des gestes : où l'auteur gagne en communauté

« L'agenceur », comme nous l'avons vu au début, est ce cinéaste qui se montre au banc de montage, en train d'agencer les images. Il est aussi celui qui nous fait la confiance de ses questions, inquiétudes et, par-là même, qui nous intime de comprendre la portée de ses gestes. Dans un partage, les gestes du cinéma donnent de multiples façons de comprendre ce que l'on voit, ce qui s'agence, ce qui se pense. D'abord, lorsque Farocki expose sa méthode ou sa façon de faire, il crée une proximité qui permet de regarder avec lui les images. Ensuite, le regard de cinéaste qu'il porte sur les archives dégage une foule d'indices spécialisés certes, mais qu'il réécrit pour nous, offrant même au regardeur d'atteindre à l'histoire de l'archive en créant une connaissance par l'image, qui est le fait du montage. Dans les deux cas (exposer une pensée du montage ou donner une connaissance de l'image) l'écriture a pour enjeu un partage de ce qu'il va écrire. Étonnamment, quand il se concentre sur les gestes du cinéma, les gestes qui lui sont le plus propres, Farocki parvient à écrire une histoire qui nous concerne. Le montage chez Farocki n'est jamais une forme d'explication ; il possède toujours une logique propre qui part du matériau. D'où historiquement la puissance de son écriture qui, sans même argumenter ou démontrer, interroge la teneur historique d'une image et rend possible au regardeur de penser l'histoire depuis les images ainsi rassemblées. C'est la façon dont il agence, monte, et est un auteur, qu'il faut exactement mesurer maintenant des reprises de Farocki – pour voir comment un sens historique commun, partageable et cinématographique peut être construit, et par quel auteur, quelle écriture.

En concentrant l'histoire qu'il écrit autour gestes du cinéma, Harun Farocki écrit une histoire dont il fait partie en tant que cinéaste. Il s'inscrit de la sorte dans la lignée des gestes faits avant lui, où les images sont non seulement des visibilitées et des archives mais des rapports de forces, matière et sens à comprendre, à écrire. Chez Farocki, le montage nous dispense de tout rapporter au sens très vite : fragmenté par le montage, il n'advient pas tout de suite. Il est souvent divulgué plus tard, comme la référence à la seconde guerre mondiale et à ses images d'aviation dans *As you See* vient bien après l'évocation des images en contre-plongée de la première guerre mondiale. La lenteur et le fragment, deux formes choisies pour faire apparaître le sens, montrent que celui-ci relève d'une construction. De même voir l'auteur à l'écran, plus qu'une question d'appartenance du film à son nom ou à son œuvre, révèle bien plutôt cette part « construite » du film. Pour le cinéaste qui écrit l'histoire, on remarque un premier effet de cette mise en scène : tout d'abord, sa présence visible nous renvoie au fait que l'histoire *s'écrit*, qu'il en est tout de même l'auteur au sens où il est celui qui regarde ces images, qu'elles n'existent pas toutes seules, sans regard, sans reprise. La présence du cinéaste est donc « là », il n'est pas ailleurs, il ne prétend pas écrire autrement l'histoire que comme

« cinéaste », que comme celui qui fait ce film, depuis ce qu'il est. Farocki reconstitue l'histoire avec sa connaissance des moyens du cinéma, et fait une force d'écriture de ce point de départ qui est le sien.³⁶⁵ C'est à l'aune de cela qu'il faut relire ce qu'Antoine Prost écrivait au sujet de l'historien dans *Douze leçons pour l'histoire* :

« Tous les efforts de l'historien pour se mettre par la pensée à la place d'autres n'empêchent pas, en effet, qu'il reste lui-même. Il n'est jamais un autre, quelque effort de compréhension qu'il fasse. Il re-pense, il re-constitue dans son esprit l'expérience humaine collective dont il fait l'histoire. Ce qu'il expose, ce ne sont pas les pensées, les sentiments, les émotions, les motifs des personnages (...) qu'il suit à la trace dans ses documents. Ce sont ses pensées à lui, c'est la façon dont lui-même se représente le passé. L'histoire est la re-pensée, la ré-activation (...) au présent par l'historien de choses qui ont été autrefois pensées, éprouvées, agies par d'autres. Quoi qu'il fasse, l'historien ne sort pas de lui-même. »³⁶⁶

Lorsque l'on met en scène des images du passé et que l'on écrit un film avec, on se rend bien compte que notre distance avec elles nous interroge et nous travaille. Il faut décider comment l'appréhender. Farocki ne nie pas cette distance, il l'a toujours à l'esprit, la donne à voir, lui pose des questions. La présence du cinéaste à l'écran fait partie de mises en scène imaginées pour présenter cette distance, lui donner une image de cinéma. Farocki, resté à la table de travail, « ne sort pas de lui-même » ni de son temps. Cette posture montre que dans son travail de cinéaste jamais il ne se mettra à la place de l'autre (l'archive, le personnage, le spectateur...). Bien qu'il expose des visages et écrive pour eux des fictions, il ne soumet pas à son point de vue les actions, les pensées et les personnes du passé et du cinéma, il se demande plutôt comment ces choses « autrefois pensées, éprouvées, agies par d'autres » dans les images peuvent être « repensées » et « ré-activées » comme le dit Prost. Mais cette « façon dont lui-même se représente le passé » ne doit pas non plus être strictement la sienne, sans quoi comment croire qu'elle nous concerne nous aussi ? L'auteur et le passé contiennent ce danger commun d'être soit intouchables (parce que lointains, inaccessibles ou sacrés) soit de devenir une ré-appropriation trop subjective, écrasante. Dans les films de Farocki il s'agit d'éviter les deux écueils. Écrire l'histoire est pour lui toujours une affaire de rencontre : rencontrer le passé sans l'écraser depuis le présent, réactiver le passé pour qu'il nous regarde, ne pas faire du film l'exposition d'un discours de l'auteur. Pour faire en sorte que le film soit

365 Farocki n'est pas un historien, il est cinéaste et c'est en tant que cinéaste qu'il écrit l'histoire, ce qui veut aussi dire : « connaissant le cinéma », « avec le cinéma ». Il en naît cette connaissance et reprise « cinématographique » de l'histoire dont nous tentons patiemment de décrire les figures.

366 PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1996, pp. 165-166.

lieu de rencontre entre des temps, des regards, des êtres et des désirs, Farocki perturbe le cadre du cinéma par cette permutation des positions qui permet la rencontre, et cela commence par sa présence à l'écran : le réalisateur-monteur peut être devant la caméra, dans le film, parce que le passé n'est pas derrière nous, et parce que le passé n'est pas que son histoire à lui.

De tels films convoquent différemment la personne qui les regarde, ne serait-ce que par le fait qu'ils sont eux-mêmes le lieu d'une interrogation sur l'être qui commence avec celui qui fait le film. Selon Jean-Louis Comolli, dans le texte qui figure dans le recueil *Arrêt sur histoire*, la première personne au cinéma (et la place qu'elle prend dans les films qui écrivent l'histoire), est l'enjeu d'une bataille :

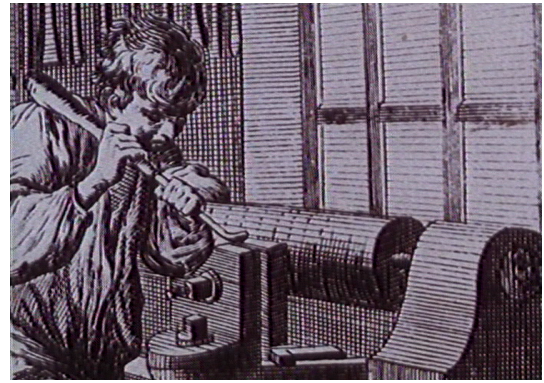
« La première personne dit d'abord la prééminence du sujet dans l'homme de ce temps, elle le met en avant, l'expose. Exposé, le sujet prend forme et force, il affirme une dimension de liberté et de crise, et par là résiste, autant que cela se peut, à la volonté de dépersonnalisation qui domine dans la circulation des informations-marchandises [...] Il se trouve qu'une bataille fait sourdement rage dont l'enjeu n'est, si j'ose dire, rien moins que le destin social du sujet. »³⁶⁷

En mettant l'homme et non l'artiste au centre du film, l'exposition de la figure dit que le cinéma s'adresse à nous, comme l'histoire. Si ce « destin social du sujet » ne cessait d'être empêché par des formes de cinéma qui le maltraitent, ou l'oublient (dépersonnalisant le sujet au point de lui nier toute dimension de liberté et possibilité de crise), le cinéma à la première personne aurait peut-être trouvé d'autres formes que le documentaire de création tel que nous le connaissons aujourd'hui, largement autobiographique. Ces formes d'écriture, si elles tentent de nos jours d'admettre une nouvelle place pour le sujet au cinéma – tant pour le cinéaste, le filmé, l'acteur, que le regardeur – réitérent parfois cette subjectivité tout à fait autonome et permanente, en somme les formes glorieuses du sujet qui l'ont créé et l'ont laissé seul. À l'inverse, nous pensons que chaque film qui fait du sujet une question de représentation ne peut qu'inventer un rapport plus juste entre le cinéma qui le filme et la forme qui lui y est donné. Qu'est-ce que remettre en cause, par la représentation et les formes d'écritures cinématographiques, le sujet ? Pourquoi éprouvons-nous à son propos l'enjeu d'une bataille ?

367 COMOLLI Jean-Louis, « Le Miroir à deux faces » in *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 27. Le livre rassemble deux textes écrits à l'occasion de l'exposition du même nom organisée en 1996 par le Centre Pompidou. Le second texte d'*Arrêt sur histoire* est celui de Jacques Rancière, *L'inoubliable*, dont nous reparlerons quant à la place du sujet filmé-filmant dans le chapitre sur l'événement (2.3.).

Le sujet du cinéma moderne est, comme l'écriture des films, un sujet fragmentaire. Étrangement, l'image de Farocki à l'écran ne provoque pas de sursauts, ni de heurts pour celui qui la regarde : parfois une gêne légère, de voir quelque chose qui n'est pas problématique, de voir une image qui ne nous demande rien. Son image ne renvoie à rien de sa vie personnelle : il ressemble aux autres prises de vues. Ou encore, le cinéaste au travail ressemble à n'importe qui au travail, et pour pouvoir le filmer il faut aussi passer d'un geste – à la vision de ce que ce geste fait. Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, la femme qui actionne avec ses pieds une machine de photogrammétrie, vêtue de ces baskets blanches typiques des années 1980, ressemble au cinéaste au montage. D'elle, nous voyons ses pieds, ses jeans, ses yeux, le dessin d'une façade pour faire le relevé. De Farocki nous voyons ses mains, posées sur ses jambes vêtues d'une paire de jeans : il tente de se filmer au montage dans *Section*. Pour les deux, le film va de leurs yeux à ce qu'ils font. Ils regardent, puis ils agissent en conséquence. Le cinéaste est un travailleur manuel comme un autre. Ces équivalences d'images disent à quel point les images de Farocki au travail sont quelconques, elles font partie de cette histoire des techniques qu'il investit. Les sujets filmés y sont toujours en rapport avec des activités, des métiers, des machines, même si l'ultime machine, c'est la caméra, ou l'appareil photo. Le cinéma de Farocki, étudiant la place du sujet dans un monde régit par la technique, les représentations, la guerre, ou l'indifférence, ne semble pas trouver d'images plus chaudes pour montrer le destin qui est fait au sujet. Qu'il s'agisse de lui ou d'autres travailleurs, ces images ont surtout pour vocation de faire partie du tissu filmique au même titre que toutes les autres, elles ont cette simplicité de films tournés avec peu de moyens, en même temps qu'elles se concentrent réellement sur les gestes humains : ils sont là, il n'y a qu'à les filmer, simplement, comme ils font partie des travaux et des jours...





La valeur des images de Farocki au travail, en rapport aux autres images dont elles s'entourent, est quelque peu énigmatique si on ne la rapporte pas à une histoire des « métiers », de la place qui y est réservée à l'œil, aux gestes et à l'homme. Cette simplicité du cinéaste « regardant » et « travaillant », filmé comme les autres personnages, est peut-être celle qui correspond le plus à un sujet en crise, tel qu'en parle Comolli. S'il n'est plus possible de raconter cela avec le cinéma en donnant la parole aux gens, en incarnant leur corps chaleureusement parce que le corps est dévoué au travail et à la technique, les corps des autistes tels qu'ils sont filmés dans *As you See* (faisant un travail de tissage dans le but d'apprendre à se concentrer et à imaginer une journée de travail pour gens « normaux ») n'ont d'autre but que de faire image de nos corps dans ce monde-là. Le visage déformé par la concentration, non pas parce que c'est difficile mais certainement parce que c'est une tâche inintéressante, est de cette sorte d'image qui surgit dans les films de Farocki comme un irréversible désespoir et dont il nous faut pourtant tirer le constat. Avec elles, nous nous demandons toujours davantage quelle place nous sera réservée dans les activités que nous nous inventons. C'est une froide question venue du cinéma qui décortique pour tous nos travaux « qu'est-ce qui est demandé à notre œil ? Qu'est-ce qui est demandé à notre main ? ». Les seuls corps chauds du cinéaste sont finalement ces voix off qui font pour nous le lien entre ces images qui montrent notre déshumanisation. Alors que fait le cinéma pour nous, en nous montrant ainsi, en nous filmant ? Choisir s'il faut des cartons ou une voix, c'est un dilemme de cinéaste pour représenter le destin du sujet, et le métier de monteur tel qu'il est mis en scène dans *Section* nous montre à quel point il est important que le cinéaste considère les moyens qu'il emploie à son tour pour cela. Deux de nos exemples, *Respite* et *As you See*, y répondent chacun d'une façon différente, mais leur proposition est toujours cohérente en fonction du matériau image, des interrogations qu'il apporte, des formes de traitement auxquelles il appelle. Le cinéma est le lieu à même d'écrire ces questions, et Farocki l'interroge consciencieusement, pour que nous puissions devenir autre chose avec lui. *Section* en est emblématique, bien qu'il ne nous dise pas encore ce que cette méthode apporte à « l'écriture » de l'histoire.

2.1.2. Agencer l'événement et le film : un temps commun

Le montage est l'agencement impersonnel du film : il n'a besoin ni de l'auteur, ni d'un commentaire en mots pour écrire et poser des questions à son matériau. La présence de Farocki dans ses films pose la question de ce métier qu'exerce le cinéaste, de ce qu'il écrit pour nous. « Tisser », ce mot que nous faisons souvent revenir pour parler du montage, de ses étapes et de son « agencement qui pense », nous évoque le métier à tisser de *As you See*. Figure d'un travail qui change au fur et à mesure de l'évolution de la technique et des machines, le métier de tisseur parle des gestes humains dont nous sommes les créateurs en même temps que les prisonniers. Les ouvriers verriers exécutent dans ce film une dernière danse avant que leur travail ne se modifie considérablement au niveau de ses gestes. « 1934, le fantôme du Travailleur chez Opel », disait un peu plus tôt le commentaire en off... Que veut dire Farocki avec cette disparition et cette dernière danse, pour nous et pour le cinéma ?

Entre l'ouvrier et le cinéma, il faudra trouver un lien, et il sera différent des autres films qui le faisaient avec l'histoire du cinéma et employaient des extraits (« j'ai cru voir des condamnés »). Ici, l'histoire est plutôt celle de l'évolution des techniques et du monde du travail. Dans ce film, « les techniques changent » est un énoncé qui semble très vite se transformer en un « Maschinen gegen Menschen » (les Machines contre les Hommes), livre dont la couverture apparaît en encart. C'est tout l'objet de *As you See*, et il concerne aussi le cinéma. Comment fera-t-il pour écrire cette histoire des hommes et des machines ? Quel gestes inventera le cinéma pour parler de cela alors qu'il est lui-même une technique ? Comment nous représentera-t-il, dans un destin mêlé avec lui-même ? Au moment où ce livre est visible à l'écran, image sobre de sa couverture arborant le titre en rouge sur un fond crème quelque peu jauni, la voix en cite un extrait. D'une voix aussi calme que l'image est imperturbable, *As you See* part de ce principe de stricte correspondance entre ce que le commentaire dit et ce que l'image fait apparaître : une sorte de noeud d'attache, une première manière de faire advenir ensemble le son et l'image, le film et le sens, pour ensuite mieux les perturber, les modifier, les emporter. Par ce travail, Farocki mime cette histoire technique que le film raconte : toujours moins à faire pour la main de l'ouvrier avec la machine, mais où celle-ci demande aussi à l'œil une fonction accrue, une fonction de contrôle. Le sens ne vient pas de gestes manuels ou de la danse des ouvriers verriers dont le film fait une ultime évocation, mais de cet œil, exercé de plus en plus à surveillé. Que peut le cinéma dans tout

ça ? Si l'on se rappelle le film sur les *Images de Prison*, l'œil de la caméra qui tourne 24h/24 et l'œil du gardien de prison y ont cette même visée, cette même manière de surveiller : comme les caméras tournent toujours et font des images qui sont effacées si rien ne s'est passé, le surveillant regarde d'un œil placide ce que la caméra filme jusqu'à ce qu'apparaisse quelque chose de notable : un événement qu'il est censé maîtriser et empêcher. Deux fonctions du contrôle de l'œil, maîtriser et empêcher, les images de caméra de surveillance en prison ne peuvent rien d'autre si l'on ne modifie pas ces fonctions mêmes, ces manières de voir. Farocki les décale avec ce commentaire sur les gestes d'amour, auquel il donne un sens plus chaud par la voix et le contre-sens. Le gros plan qui devait surveiller un geste de contrebande fraude le sens qu'il devait nécessairement avoir, et devient un geste d'amour. Que deviennent les gestes avec les machines ?

Le cinéma de Farocki encore une fois sauvera une partie de ces gestes *avec une certaine manière de les montrer*. La révolution de sens qui se passe avec cette histoire de l'œil et de la main dans nos travaux et nos machines, trouve quelques lieux emblématiques que le cinéma va observer : le métier à tisser et la photogrammétrie. En premier lieu *le métier à tisser*, qui demande une attention extrême à l'œil en même temps que la main doit répondre de ce qu'il voit : pour le cinéaste, il résulte de cette opération ces images tissées sur les tapis – faites pour être vues de haut – motifs pour l'œil humain qu'à hauteur de chat l'on discerne à peine, ou flous. Il faut une distance pour recomposer le résultat et voir l'image. La seconde opération, elle, commence par l'image : avec *la photogrammétrie*, il s'agit de prendre une photographie d'un lieu pour en déduire les mesures. Une fois la photographie prise, elle exclut le corps de l'opérateur. « Plutôt prendre une image » dit le commentaire, car il est « dangereux de se tenir physiquement sur le terrain ». En posant des questions éthiques aux images qui résultent de ces deux techniques, Farocki interrogera les manières de faire des images dans l'histoire. Parce qu'ils peuvent être repris dans des questions de cinéma (des distances de l'œil, des gestes de la main, regarder, faire) le métier à tisser et la photogrammétrie sont exemplairement choisis par le cinéaste pour tenter de nous faire éprouver le lien qui existe entre une technique et une image, une histoire et une éthique.

2.1.2.1. Tisser, relier, espacer

« *Sicherer man nimmt ein Bild* » : l'exemple de la photogrammétrie ouvre le film *Images du monde et inscription de la guerre*. « Ein Bild » : l'insistance annonciatrice de la voix à prononcer ces mots nous dit que c'est l'image qu'il nous faudra comprendre, ces images que nous prenons. Elle commence par raconter comment vint à Meydenbauer, qui manqua de tomber d'une nacelle alors qu'il mesurait la façade de la cathédrale de Wetzlar, l'idée de

« déduire les mesures de la photographie ». On est en 1858 et « après qu'il ait risqué sa vie entre ciel et terre », la photogrammétrie promet d'autres applications pour « ne pas se tenir physiquement sur le terrain » : la guerre. Dissociant l'œil du danger, une telle image exclut dès le moment de sa prise de vue le corps de l'opérateur. Comment à son tour celui qui regarde l'image peut-il savoir comment y inclure son propre corps, où mettre son œil ? Le début de ce film commence par poser cette idée aujourd'hui acquise que les images seraient lointaines des objets et, en quelque sorte, nous protégeraient d'eux-mêmes : derrière la caméra, n'est-on pas déjà éloigné de ce qui se passe ? Et dans un fauteuil de cinéma ? Cette fiction de Meydenbauer que raconte Farocki est celle du cinéma lui-même et de ce qu'on a fait à son pouvoir d'engagement, du corps comme de l'œil. Il poursuivra cette réflexion dans deux archives de la seconde guerre mondiale : l'image de reconnaissance aérienne, premier cliché d'Auschwitz pris à 7000m d'altitude, et la photographie que prend un SS de cette femme juive qui arrive au camp. Contrairement aux « distances de l'œil » que nous venons d'étudier d'*As you See* (celles des deux guerres mondiales et de leurs images), dans la comparaison de ces deux « hauteurs de l'image » ce sont deux distances à l'archive qui seront critiquées, et, avec elles, toutes les protections pour le regard que nous fournit le « cliché ». La photogrammétrie et son invention nous est narrée pour comprendre comment cette distance du corps du regardeur d'avec ce qu'il voit *s'est produite dans une technique*, et joue encore sur nous en tant que spectateurs de cinéma. Ici encore, c'est la fiction qui nous redonne le pouvoir de le regarder, de se trouver lié à lui : comme il y avait cette fiction des boulevards pour la femme photographiée à son arrivée au camp, Meydenbauer est une construction pour comprendre ces distances du cliché. C'est l'œil qu'il faut réinvestir par une telle construction, parce qu'elle permet de le remettre dans l'image avec des gestes de cinéma. Dans ces deux récits en effet, « la main » qui prend l'image (celle l'opérateur qui appuie sur le déclencheur, comme celle du cinéaste qui la met sur le banc de montage) et « l'œil » qui regarde cette image (la femme photographiée, Meydenbauer, Farocki, et nous), sont liés. La main et l'œil trouvent un lien, notre lien à l'histoire.

Dans *As you See*, c'est ce lien de l'œil et de la main qui se modifie au fur et à mesure de l'évolution technique du travail ouvrier avec les machines. « Comment en est-on venu à si peu demander à l'œil ? » est peut-être la question qui parcourt l'histoire du travail ouvrier, celle du cinéma, et celle du film de Farocki. Le métier à tisser en est l'exemple récurrent. Trois temps de celui-ci se succèdent dans le film.

« Le tissage s'est pendant des millénaires effectué manuellement, on lançait la navette et le fil à la main sur le pas de chaîne. (...) Voici la navette volante

de Kay, de 1733. Ce dispositif permettait au tisserand de travailler deux fois plus vite. Les tisserands, que cette invention mettait au chômage envahirent l'atelier de l'inventeur John Kay et détruisirent les machines, seul un hasard permit qu'il en réchappât. (Premier temps)

(...)

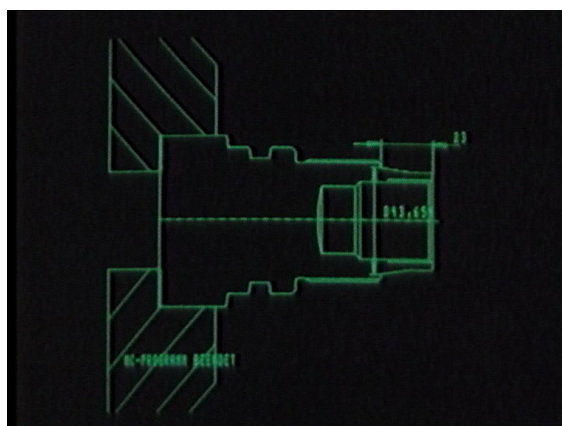
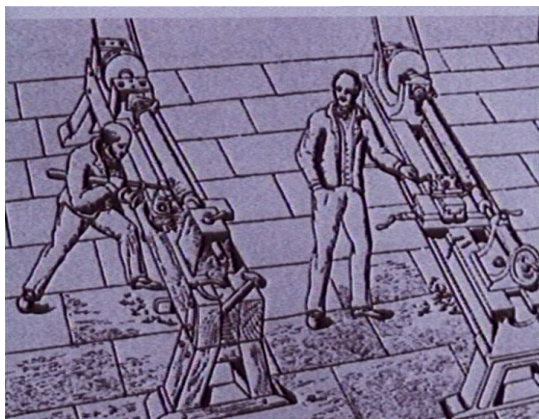
« L'anglais Maudsley construisit en 1800 le premier tour à fileter permettant de maintenir la pièce à usiner et de la repasser devant l'outil. Marx écrivit alors : "ce dispositif mécanique ne remplace pas seulement l'outil, mais la main de l'homme." Jusque là, l'ouvrier devait fortement appuyer contre la pièce à usiner et l'entamer très régulièrement en poussant. Cela exigeait de la force et de l'habileté. (Second temps)

(...)

« L'ouvrier de gauche travaille, l'ouvrier de droite conduit une machine. Cette image de l'opérateur a marqué le mouvement ouvrier. Les machines soulages l'ouvrier, elles ne peuvent lui retirer le travail. L'œil, l'oreille et parfois même le nez de l'ouvrier sont requis pour la surveillance. Il aménage le travail et choisit l'outil adéquat. Proche est la fin de l'ouvrier qui entreprenait le travail et veillait au processus, maintenant que la machine outil est doublé d'une calculatrice. (Troisième temps) »

Dans ces trois temps, on peut lister ce que demande ou ce qu'enlève une machine : travail, force, habileté, œil, oreille, nez. Cette évolution décrite de 1733 à nos jours pense le rapport de l'ouvrier au travail au niveau des gestes qui lui sont possibles, de la corrélation de l'œil avec la main, le savoir-faire nécessaire qui va avec. Avec la machine à calculer, et nous le comprendrons plus tard, qui peut « reproduire » par analogies et mesures un modèle, ce n'est plus seulement l'ennui d'un travail de surveillance qui est en jeu, mais la disparition de l'ouvrier et l'emploi de nos yeux et de nos mains après que des « images », des « tissus » ou des « fabrications » aient pu être reproduits par un calcul. C'est envers cela que le commentaire va être très méfiant :

« Un constat mérite qu'on y insiste : la machine à calculer est née du tissage dès le moment qu'on a cru devoir tisser une image. Rien n'a mieux que le calcul repoussé l'image dans les marges. »



Pourquoi devrait-on tisser une image ? Parce qu'« on a cru devoir » le faire, dit la voix, et nous sommes en tant que regardeurs tout aussi démunis que la voix qui nous l'annonce. Il y a chez Farocki comme une « histoire de la dépossession de l'œil ». Dans *Images du monde*, on voit par exemple l'image d'un tapis vu par un chat, une image toute floue, qui est l'exacte métaphore du fait que nos yeux n'ont plus que rarement la bonne distance pour voir (un thème récurrent chez Farocki). Depuis au-dessus le motif est clair, l'image est dessinée pour quelqu'un debout, l'homme. Lui voit l'image que le tapis tisse. L'image n'est pas faite pour le chat, parce qu'il n'a pas la bonne distance pour voir, et parce qu'il ne « peut pas la voir », elle n'est pas pour lui. Mais les images « poussées dans les marges » par le calcul dont parle *As you See*, pour qui sont-elles, et comment les voir à leur juste mesure ? Que trament-elles et comment nous rapporter à elles ? Le film qui jusqu'alors se concentrait sur différentes situations de travail qui avaient changé avec l'évolution des métiers à tisser et interrogeait le sort réservé à l'homme dans tout cela, fait du « tissage » le geste de ces machines qui reproduisent des images par calcul : elles sont tissées.

Dans le film de Farocki, nous ne cessons de les voir en train de se tisser, ces images de l'âge du calcul. Elles ont cette manière d'apparaître victorieuse, où chaque trait est lentement décidé, dessiné, contrôlé. La langueur avec laquelle l'image se dessine d'une surbrillance verte, comme les premiers écrans d'ordinateurs où l'on écrivait et codait en vert sur fond noir, donne à ces images une sorte de douceur automatique. Remplissant peu à peu l'écran, la lente construction du modèle d'une pièce à fraiser fascine : c'est l'image en train de se créer, « toute seule ». Est-ce pour cela qu'elle serait plus fascinante que ce qu'un dessinateur griffonnerait devant moi ? Parce qu'en plus de la voir en train de se faire, « personne » ne la fait ? La machine et sa volonté « exécutrice » à dessiner l'image possède une autonomie provocante. Que nous disent ces images ? Comment parlent-elles de nous ? Pour comprendre le propos du film, ou l'évaluer, il faut nous livrer à une démonstration dans le genre de celle qu'il entend mener pour sa part. Ainsi peut-être comprendrons-nous la présence de ces images, dans le

film, dans l'histoire, et en quoi elles sont si problématiques. Imaginons que quelqu'un dessine une image, et qu'il ne me dise pas ce qu'il est en train de faire, il m'est tout de même facile d'imaginer que cette personne a une intention pour cette image. Qu'il sache exactement ce qu'il va faire (un enfant devant lui par exemple, comme ces portraits que l'on offre parfois de faire dans la rue, qui semblent d'ailleurs jugés pour leur exacte ressemblance) ou qu'il se donne une méthode de travail (« je vais parcourir la toile de traits fins et droits pour voir si, au fur et à mesure que je les trace, une forme ou une structure se dessine... »), le dessinateur produit une image depuis une intention que je peux estimer de lui, même s'il ne l'a pas proférée. Les images produites par les machines, elles, sont des intentions claires et strictement appliquées. Le calcul : ne menaçait-il pas déjà l'image du dessinateur dont l'intention était de produire une image ressemblante ? Le problème de ces images qui « vont toutes seules » et que nous regardons se faire dans *As you See*, n'est pas tant cette capacité des machines à « reproduire » que de faire une image sans intention vive : entre ce qu'elle devait faire et ce qu'elle fait, du programme à l'exécution, on n'imagine aucun décalage... aucune dissemblance... Pourquoi Farocki parle-t-il de menace pour l'image ? En quoi le calcul empêche-t-il l'image ? N'est-ce pas « croire devoir faire » l'image qui est plutôt un problème ? Et pourquoi le cinéaste y voit comme un affront aux sens ? À ce moment là du film, nous peinons à croire ce que dit Farocki sur le calcul et les images qui en proviennent : les images de la technique y sont trop belles, on leur donne du temps, elles prennent tout l'écran. En tant que spectateur, même si nous comprenons qu'elles sont pour le cinéaste des images à contrecarrer, leur durée « automate » leur donne cette prestance filmique et fascine l'œil. Ce dernier est capturé par le dessin qui s'effectue devant lui tout seul. Ainsi, même la potentielle bêtise « reproductive » des images de machine montrée par Farocki finit par en vanter l'intelligence, ne serait-ce que parce que nous admettons par notre regard « sa capacité » d'imitation étonnante. Même si avec ces images Farocki ne prétend ni étonner ni fasciner notre œil, il les montre et leur reconnaît une existence qui, quelque part, les légitime.

C'est qu'à ce moment-là le cinéaste n'a pas encore opéré son ultime tournant, qui le ramènera au début du film : aux routes. Les routes de l'Allemagne fédérale épousaient le paysage dans ses courbes, tandis qu'une bonne partie des routes du Reich se contentaient d'arpenter le pays, rectilignes... nous disait le commentaire dès les premières minutes de *As you See*. Un premier rapport, lancé là, pour tenter de saisir les différentes implications éthiques de leur construction en fonction de l'image tracée par les routes. Que disent-elles du monde, ces formes décidées ? était déjà comme une première question. Et ce tissage que font les routes vues du ciel, il vaudrait mieux, continuait le cinéaste, en faire l'histoire inverse : non pas parler des routes qui ont été construites, mais des voies qui n'ont pas été prises, des

formes et des décisions qui n'ont pas existées... « *Roads not taken* »³⁶⁸ : c'est toute l'histoire du tissage qui parle de ces routes que nous n'avons pas prises dans l'histoire parce que nous avons cru devoir reproduire des images...

Le film de Farocki tente de raconter cette histoire. Par celles du métier à tisser ou des routes, il nous fait accéder à l'histoire que contiennent ces images en étudiant leur forme ; mieux, il raconte *ce qui découle d'une manière de penser les formes* telles que ces images de lacet de routes « ressemblantes » et « divergentes » de l'Allemagne fédérale et du Reich l'y invitent. Il part de la forme sensible pour aller vers l'histoire, dégager des phénomènes, et comprendre leur importance. Historiquement, nous ne savons rien d'événements qui expliqueraient ou détermineraient politiquement ces époques allemandes, mais nous éprouvons la distance sensible qui les sépare, depuis leur conception formelles des routes et par là, de leur appréhension de la vie décidées par elles. Géographie et vies des hommes se retrouvent dans ces tracés. Ils diffèrent d'un temps à l'autre, organisent et pensent le monde différemment, mais surtout le film de Farocki les met en rapport : en écrivant une histoire commune aux images et aux formes, il tente de définir l'importance de la forme dans ce qui est politique *pour trouver les endroits où son cinéma peut prendre part à cette histoire*. À la fois c'est ce qui fait la force analytique et critique de ce film et ses images, à la fois c'est le lieu où il échoue, ce qui montre la délicatesse et la difficulté de cette entreprise. Alors, une dernière fois, le commentaire tente de réciter son texte pour donner aux formes leurs responsabilités politiques et c'est là qu'il en revient à la machine et à sa place dans l'histoire des images. Il dit : « La machine appréhende en douceur, puis refait l'original fait de main d'homme » et atteint pour nous ici le seuil au-delà duquel le film ne peut plus montrer les images de ce qu'il dénonce au risque d'en rendre la critique ineffective. Les images de machine resteront fascinantes, resteront des images d'un monde qui nous réserve une place trop incertaine, trop stricte, calculée et sans marge pour le vivants et ses formes. Pourtant le commentaire tentera un dernier virage. Pour faire advenir un retournement de situation, le cinéaste dit quand même ceci :

368 « *Roads not taken* » est ce que dit la voix féminine qui commente le film dans la version anglaise, qui sert à notre étude. C'est aussi le titre d'un article sur Farocki que l'on trouve dans le recueil de Thomas Elsaesser. *The Road Not Taken : Films by Harun Farocki*, écrit par le critique Jonathan Rosenbaum, précise en fin de compte que cette histoire des routes non prises concerne l'histoire de l'art, et aussi, l'histoire du cinéma, dans laquelle Harun Farocki représente une position « en dehors du cinéma tel qu'il est habituellement écrit » et dont nous tentons pour notre part de décrire les inventions formelles. La mise en rapport des formes par le montage en est une : celle d'un agencement qui pense, un agencement sans auteur. Traduit, « *roads not taken* » signifie « les routes non prises ».

ROSENBAUM Jonathan, « *The Road Not Taken : Films by Harun Farocki* » in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, pp. 157-161 et 161 pour la citation qui figure dans la note.

« L'histoire de la technologie raconte trop volontiers le chemin qu'a suivi le développement de A à B, quand il faudrait décrire quelles alternatives ont été repoussées, et par qui. »

Que fait Farocki ? Quelle alternative repousse-t-il ainsi enfin ? Ce moment du commentaire est crucial parce qu'il annonce la récapitulation finale du film, où chaque élément du montage va trouver sa place pour tisser « une image » : à l'image du propos du film, à première vue clair parce que le commentaire ne parle que de ce qu'il y a à l'image, et en même temps confus parce qu'on ne sait jamais quel bout de ficelle nous sommes en train de tirer, le motif d'*As you See* se condense dans l'histoire des techniques vues comme formes qui décident de nos vies, que Farocki résume dans cette avant-fin :

« La Guerre Civile américaine a promu le chemin de fer, la Grande Guerre l'automobile. La Deuxième guerre mondiale a promu l'avion. Aujourd'hui, on reconduit perpétuellement la production des autos et des routes, comme l'armée a perpétué plus de 50 ans durant les mêmes méthodes d'entraînement, comme si la mitrailleuse n'avait jamais existé.

Pour un nouveau mode de transport, une nouvelle guerre est à redouter. »

Ce précipité montre aussi que l'étude formelle de Farocki ne peut passer par des récapitulations aussi rapides et simplifiées au risque de reproduire ce qu'elle dénonce. *As you See* ne parle pas assez des routes qui n'ont pas été choisies, comment le pourrait-il puisqu'il part des images mêmes qui les ont empêchées ? Conquérantes, les images que nous voyons nous touchent-elle ? Et néanmoins, quels possibles ce film de Farocki crée-t-il pour nous avec elles ? Au fond, la puissance critique de ce film ne provient pas de l'histoire qu'il se propose d'écrire, de son parti pris (ici le côté prophétique de l'affirmation : « une nouvelle guerre est à redouter »), mais de la déconstruction notoire qu'il élabore, de cette façon de toujours amener l'image que nous croyions voir ailleurs. Ce n'est pas le sens de l'interprétation proposée par Farocki qui compte, mais le mouvement critique de la lecture. Et cela est possible parce que le film est avant tout construit comme un agencement, l'écriture y prend toute la place pour devenir un fait commun. Le film suit ainsi la route qui lui est propre, et la seule position qu'il nous reste n'est alors pas de juger de son contenu, mais de voir « comment il opère ». C'est pourquoi l'histoire écrite par Farocki n'est pas très intéressante, mais comment il le fait est beaucoup plus captivant. Chaque évolution du tissage fait apparaître un nouveau rapport de l'œil et de la main pour le travailleur, en même temps qu'elle ajoute un fragment de plus au film. Histoire de la mitrailleuse, histoire des routes, histoires du métier à tisser et de la

machine à calculer, *As you See* mêle tellement de moments de l'histoire de la technique que tout ce que le cinéma peut faire c'est prendre une par une les routes, voir pourquoi elles ont été choisies au dépend d'autres. Notamment celle des tisserands, qui parviennent encore à se révolter contre John Kay et sa « navette volante » qui en 1733 les aurait fait travailler plus vite. Par exemple, ce passage est le fragment le plus politique du film selon nous, malgré son apparente banalité. Bien que ce soit une anecdote qui prenne place simplement dans l'histoire du métier à tisser, ce qu'elle raconte là mérite que l'on s'y penche un peu plus longuement. Dans son film, Farocki ne s'arrête pas assez sur les « routes non prises » parce qu'elles ne sont que des épisodes vite oubliés, mais cette fois il y a quelque chose de foncièrement différent : en quoi les ouvriers ne sont-ils pas vaincus à ce moment de l'histoire du métier à tisser ? Cela ne peut pas se résoudre au fait qu'ils cassent la machine inventée par Kay... ! Derrière l'apparente « victoire » dont témoigne ce passage et que le film raconte comme une bravade (« seul un hasard permit qu'il en réchappât »), que nous apprend réellement cette révolte ? Le montage « tissé » doit nous éclairer sur cette scène. Parce qu'il est aussi faits de bouts de séquences qui ne racontent pas une seule histoire mais qu'il est un tissu plutôt fragmentaire, jamais une scène n'est à côté de l'autre sans influence – comme les deux images côte à côte au montage, évoquées plus haut avec *Section*. Pourtant, ce n'est pas parce qu'elles sont proches a priori (dans le temps du film, dans le raisonnement, dans la ressemblance) qu'elles s'influencent réellement au point de se rendre lisibles l'une l'autre. Le fragmentaire est beaucoup plus espacé, moins direct, plus réflexif.³⁶⁹ Autrement dit, ce sont les routes du début du film qui nous offrent ici un modèle de lecture. La navette volante de Kay, à l'aune de la séquence des routes non prises, est bien un épisode marquant de l'histoire – *de par sa rareté* : une seule fois une route ne fut pas prise parce qu'il en fut décidé autrement. Dans l'histoire du tissage, c'est la seule fois en effet où le gain de temps est récusé au profit d'un confort du travailleur, de ses mains, de ses yeux, de sa cadence. Farocki en fait une histoire étonnante, tissée et fragmentée, « contrariée » par le pouvoir de l'œil. Il en fait une révolte cinématographique.³⁷⁰

369 Dans la partie suivante, grâce au montage très « mémoriel » que Farocki effectue de l'archive, qui fabrique des bouts de mémoire, et une connaissance par l'oubli, le fragment, la remémoration, le terme de « montage fragmentaire » pourra être plus amplement défini. (2.2. La mémoire reprise du montage)

370 Dans *Chronique des indiens Guayaki*, l'anthropologue Pierre Clastres raconte que les Guayaki consacrent chaque jour environ trois heures au travail, dont un des ouvrages est de couper des arbres dans la forêt. Alors qu'un jour, les colons que nous sommes leur proposent un outil qui leur permettrait de couper plus d'arbres, espérant que le leur fournir les décidera à travailler et exploiter le bois pour nous, les Guayaki ont une réponse toute différente à l'arrivée de cette hache. Si cette dernière permet d'effectuer en une heure le travail normalement effectué en une demi-journée, pourquoi travailler plus ? Ce que raconte Pierre Clastres est important non pas parce que les Guayaki refusent de produire plus (couper plus de bois) mais parce qu'ils ne pensent même pas que le travail soit une priorité. Il fait partie de la vie sociale, mais n'en étant qu'une part, il permet aux Guayaki de ne pas choisir la route de la production (en l'occurrence de la surproduction) parce que les choix vont ailleurs. Les ouvriers qui se révoltent en 1733 se soulèvent contre le fait que cette machine, plutôt que de « soulager » l'ouvrier d'un travail pénible, le remplacera. Avec cette invention détruite, les tisserands bloquent deux routes qui aurait pu être choisies et que l'on voit aujourd'hui dans nos décisions économiques qui concernent le monde du travail : ou bien cette invention met la moitié des ouvriers au chômage tel que le suppose directement le commentaire dans la suite du film, ou bien ils

As you See de Farocki fait partie de ces films dont on garde un souvenir précis et flou en même temps, comme si l'on se souvenait de quelque chose que l'on tisse, sans savoir réellement comment nous avons fait. Ce qui fait que les événements qui touchent les tisserands et tous travailleurs nous concernent, est à la fois leur rapatriement dans une question de cinéma (l'œil et la main) en même temps que le film nous intime de croire que cette histoire des techniques auraient pu être tout autre. Pour cela, Farocki appréhende ces fragments de la technique comme des moments importants de l'histoire des images et encore heureux, sans quoi nous serions toujours en retard sur les informations que le film prodigue. Parfois l'exactitude de celles-ci freine la compréhension : pour qu'elles soient un minimum compréhensibles il s'agit de les appréhender dans une image. Aux filmés (les ouvriers, le cinéaste, les techniques, le travail) le montage donne donc un destin commun en les liant dans une image qui parle de leur histoire. En effet l'écriture de Farocki a à la fois pour sujet l'homme dans un monde technique et sa représentation dans les images. C'est ainsi que, cherchant leurs crises communes, leurs sursauts et leurs questions, leur écriture problématise pour nous un devenir des hommes dans l'histoire, un devenir mitigé, toujours inquiet, soucieux des devenirs que nous nous préparons et cherchant dans la représentation des manières de renverser cette inquiétude : à la fois en tirer le constat, à la fois permettre autre chose. En pointant les formes que l'on réserve au sujet dans le monde du travail et au cinéma, le cinéma de Farocki acquiert une force critique que nous rapprocherions de la philosophie de Foucault en ce qu'il tente, comme elle, de « diagnostiquer le présent », tout en apportant à un diagnostic souvent implacable, une force de résistance à celui-ci. Ce qui est en jeu n'est rien moins que la forme que nous donnerons aux représentations de nous-mêmes et au fait que nous puissions être présents de manière critique et vivante avec elles. Mettant en jeu toutes ses forces de création, le film « agence » cette histoire comme un événement commun, qui nous concerne et nous donne à penser.

2.1.2.2. De l'analogie à la pensée

Ce qui nous amène à un autre versant important de la démarche de Farocki. Pour faire du film et de l'histoire un événement commun, il y a dans *As you See* un principe formel qui rassemble les images, c'est l'analogie. En tant que principe, c'est une manière d'associer les images plutôt pauvrement. Il faut croire que c'est parce que Farocki en fait quelque chose de cinématographique que l'analogie devient intéressante. Elle participe de l'écriture et d'une

produiront deux fois plus dans un même temps... Rappelons qu'en creux (de l'analogie), cette histoire conte cette route non choisie, qui est aussi la route des indiens Guayaki : faire le même travail en deux fois moins de temps...

CLASTRES Pierre, *Chronique des indiens Guayaki : ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*, Plon, coll. Terre Humaine, rééd. Pocket, Paris, 1972, 314 p.

modification de la pensée, mais comment l'analogie fonctionne-t-elle réellement dans ce film ? Dans la pensée, l'analogie serait ce principe qui fait passer d'un « ça ressemble à » à un « ça me fait penser à »... Le film *As you See* avance ainsi, comme une machine bien rodée (d'un « ça ressemble à » à « ça me fait penser à ») et parce que nous passons d'une image à une autre par une association d'idée, la voix introduit toujours ce que nous sommes en train de voir. *Tel qu'on le voit* (en français) « dit » toujours ce que nous voyons, il crée le plaisir de l'apparition de l'image : on ne sait jamais vraiment laquelle viendra après celle que nous venons de voir mais, dans un rythme régulier et soutenu, la voix ne nous déçoit pas, toujours elle nous invite à replonger dans l'agencement, dans la raison pour laquelle l'image apparaît. Farocki dit avoir écrit son film à une période où il cherchait une forme qui ne soit pas la narration d'une action, mais comme une pensée en cours, un carnet de notes :

« Durant ma recherche il est devenu clair qu'il ne serait pas possible de faire un film documentaire dans le mode du documentaire d'observation. À la place, j'avais un dessein de film ou un projet de film, comme *Appunti per una Orestia africana* de Pasolini (*Carnet de notes pour une Orestie africaine*, 1969). Depuis de nombreuses années j'avais collecté des matériaux (pour mes deux derniers films *Entre deux guerres* et *Before your Eyes Vietnam*), qui devenaient par la suite un script avec une sorte d'intrigue et des personnages qui portent l'intriguent. Cela me semblait à présent un détour inutile. J'ai trouvé alors une façon de faire pour que les textes deviennent un problème sans passer par le détour d'une action. *Wie man sieht* (*As you See*, 1986) est aussi le seul de mes films qui ne soit pas sobre, qui ait une sorte de « drunken feel » (de sensation ivre). Au fil des ans, j'avais cultivé une façon de parler et de boire entre amis où vous produisez du non-sens de manière productive. Je pratiquais cela presque comme un art, mais dans mon travail j'étais toujours sérieusement austère. »³⁷¹

Cette sensation ivre que Farocki évoque, nous la retrouvons dans le ton et dans sa façon de faire apparaître les images comme un non-sens non seulement très sensé, mais surtout très rythmé. C'est ainsi que le film toujours nous implique, dans cette adresse et ce rythme, soutenus. « En chaque phrase » que la voix de *As you See* prononce d'une « blanche indifférence » semble contenue cette « loi sans nom »³⁷² dont parlait Foucault : « Qu'importe qui parle »³⁷³, le rapport image-voix nous prend dans l'agencement... Ce qui compte, c'est qu'il

371 FAROCKI H., « Written Trailers », in *op. cit.*, p. 225. Nous traduisons de l'anglais.

372 FOUCAULT M., « Réponse à une question », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°58, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 723.

373 FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°69, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 820.

s'écrive là maintenant, le film se tisse au présent pour nous prendre dedans. Au début, il y a cette image d'échangeurs d'autoroute. Elle apparaît, puis la voix dit : « Le trèfle à quatre feuilles, le croisement comme coup de chance ». Des bretelles d'autoroutes qui se croisent en quatre boucles ressemblent à un trèfle à quatre feuilles, première ressemblance avancée par le cinéaste et énoncée par la voix, mais que nous dit-elle ? Que va-t-il faire de cette ressemblance visuelle ? Quel sens va-t-elle finir par produire ? Dans un premier temps, elle lui permet de donner un accès sensible à une image de routes qui se croisent : c'est qu'à la fois nous devons « reconnaître » ce qu'il y a à l'image comme « étant » un échangeur d'autoroutes, et qu'en même temps nous pouvons penser à sa forme, se dire « qu'elle ressemble à... ». L'analogie dans ce film est comme un premier pas à faire pour aller de la reconnaissance d'une chose à sa perception sensible. L'image de l'échangeur ressemble au trèfle à quatre feuilles mais en plus elle crée une certaine pensée du croisement, c'est-à-dire « le croisement comme coup de chance » *et* ce que cela implique. Voilà ce que la voix crée comme passage. D'ailleurs, elle continue et dit : « Les administrateurs des autoroutes allemandes parlent de croix, pas de croisement »³⁷⁴. Encore une fois, la voix nous a emmenés ailleurs, mais ce contrepoint qu'elle a apporté, et ce mouvement de lecture des images d'une première ressemblance à la pensée de cette ressemblance, comment nous ont-ils invité à connaître et à poursuivre plus loin ce que l'image avait initié ?

Ce qu'il nous faut voir de plus près avec cet exemple des routes et de leurs formes, c'est comment Farocki fait fonctionner le principe analogique de l'image cinématographique à la pensée. Partir des ressemblances visuelles pour créer des rapprochement entre les motifs fait que même si, par exemple, nous ne connaissons pas les différentes conceptions de l'autoroute qui partagent l'Allemagne du Reich et l'Allemagne fédérale, nous puissions les appréhender par la forme. Revenons justement plus en détails sur cet exemple. Lorsqu'une image de vallée apparaît et que le commentaire dit que celles de la République Fédérale épousent le relief, on imagine une forme de déplacement plus douce, avec une considération pour le paysage. Or il n'en est rien, si « la république fédérale a rejeté le principe de tracé des nazis », c'est parce que les virages en étaient « trop serrés », « et trop abrupts ». Nous voyons un dessin de 1937 qui présente un tel type de virage puis un autre tracé, de 1953 : « Les

³⁷⁴ Les citations de *As you See* sont reprises ici telles qu'elles sont transcrites dans l'ouvrage publié par les éditions Théâtre Typographique ; parfois, nous avons repris la version originale allemande, parfois la version anglaise pour en étudier les séquences. Seul le texte publié dans ce livre étant en français, nous passons d'une version à l'autre pour les subtilités de la voix, les chutes rythmiques qu'elle opère, et les sens qu'ainsi elle éclaire. La voix anglaise, calme et cotonneuse, « tisse » étonnamment les diverses images dans une homogénéité vocale. La voix allemande donne aux contrepoints une force plus grande, certains adverbes étant placés dans cette langue en début de phrases et créant une « attaque » sensible. Reste que ces deux voix, féminines, participent du tissage des images en étant l'instance qui, toujours, dit ce qui apparaît – comme si c'était elle et elle seule qui pouvait faire apparaître ensemble ces images... *Cohérence* de la voix et du montage, en anglais comme en allemand, qui fait toute l'écriture du film.

virages sont à présent dessinés pour être négociés à 140 km/h » nous dit la voix. Que fait le film ici ? Il met ces deux formes côte à côte pour, entre 1937 et 1953, voir ce qui de l'un à l'autre se modifie, le rapprochement des temps ayant pour but de voir ce qui sépare les deux images. L'image est alors le noeud par lequel sont rapprochées les deux années, le lieu depuis lequel Farocki va écrire l'histoire avec les différenciations qui travaillent une conception visuelle. La forme des autoroutes, commence-t-on à comprendre (par ces passages de l'une à l'autre que le film fait d'abord par analogie, puis par différenciation) nous montrent que les formes donnent naissance à des pensées de croisement, de vitesses, de vies... et en excluent d'autres... Ce sont toutes ces autres pistes que la forme analogique de l'écriture de *As you See* promet d'explorer. Plus tôt, nous apprenions dans le film que « les nazis usèrent des deux procédés : les routes doucement incurvées qui ouvrent le territoire comme le bon boucher suit la morphologie et découpe la viande – et les routes rectilignes, qui se contentent d'arpenter le pays. » Plus tard nous apprendrons que « les trèfles sont trop lents pour la République Fédérale pressée. Les ronds-points, échangeurs et bretelles d'autoroute sur pilotis s'entrecroisent par dessus et par-dessous. Les bretelles se superposent jusqu'à quatre fois. Plutôt que des carrefours, ce sont des lacis. Il est impensable que quelqu'un s'y arrête et fonde une ville. » Souvent on approche ce film avec les exemples analogiques stricts qui s'y trouvent : « le bon boucher qui suit la morphologie » pour découper la viande et les routes qui épousent le territoire... Certes c'est ainsi que le film procède, par des rapprochements de ce genre là. Mais ce serait dénier la puissance apportée par le montage qui, revenant sur des situations après être passé entre temps par d'autres routes, crée ainsi d'énormes différences dans nos perceptions des images, des formes, des formes de routes et de leurs pensées. Un peu plus tôt avec ce même exemple, nous annoncions que l'histoire écrite par Farocki n'était pas en elle-même intéressante, et qu'elle l'était bien plus du point de vue de la forme. L'analogie complète cette analyse, elle est ce qui permet à Farocki d'écrire une histoire foncièrement différente et en même temps, profondément importante. Car l'analogie prend ici tout son sens si l'on se rappelle non pas que le boucher suit des courbes comme une route ou que les deux (les routes et les bouchers) « découpent ». Il ne suffit pas non plus de se rappeler que le carrefour est la croisée des chemins à laquelle les romains « fondaient une ville », comme il nous a été dit plus tôt. Toutes ces informations figurent dans le film, il est aisé de les tisser ensemble, à force de revenir sur elles ou parce que le commentaire les relie. Mais hormis le fait qu'elles se ressemblent et se rassemblent, comment nous donnent-elles à penser ? Toujours il faut revenir au premier constat, celui qui paraissait le plus évident, qui paraissait simple, mais qui tient lieu des affirmations de Farocki à partir desquelles il nous sera possible d'évaluer le reste. Que voulait dire « ce croisement comme coup de chance », devenu « une croix » dans l'Allemagne fédérale ? C'est qu'avec des formes vont des pensées,

et nous pouvons mesurer la force d'un principe formel dans l'autorité de pensée qui s'exerce dans le fait que « les administrateurs parlent de croix, pas de croisement », ou encore dans la forme des lacs, qui sont nés de son désir de vitesse... Ainsi ont-ils évincés cette « belle idée » du début du film :

« C'est une belle idée : le voyageur s'arrête au croisement pour se remémorer les autres provenances possibles, les autres destinations. De cette pause, de cet inventaire, naît la ville.

Le choix entre deux routes, la croisée des chemins. Deux est la plus petite expression d'une pluralité. Deux signes suffisent à exprimer le nombre le plus grand. »

Le choix des routes et la manière de leur donner forme, prennent une grande importance chez Farocki. Ce début de film montre qu'il existe pour le cinéaste des formes qui font naître le possible et la pluralité, qu'il s'agit de donner toute sa force à une idée en la déployant : « deux signes suffisent à exprimer le nombre le plus grand » disait le commentaire et déjà, il parlait du film en train de se faire. *As you See* se déploie sous la forme du fragment, des passages d'un signe à l'autre, leurs métamorphoses, et il faudra au spectateur tout le temps du film pour se rendre compte que les premiers rapprochements (deux signes que sont le bouchers et les routes, le métier à tisser et le travail) seront en fait repris différemment : le montage alterne pour dire tantôt l'évident, tantôt s'en éloigner et l'amener ailleurs. Il part de ce que nous savons, part de ce que nous voyons, pour nous donner à penser et à sentir autrement. Le travail du montage y est cette oscillation du voir qui permet dans notre tête d'effectuer virtuellement le passage d'une chose à une autre. Dans les films de Farocki c'est ainsi que l'on « voit » autrement. Tel que le dit Thomas Elsaesser dans son article *Sauts temporels et déplacements* dans un numéro de la revue *Intermédialités* consacrée au thème du « travail » chez « Harun Farocki » :

« Les films de Farocki (...) dépeignent sans cesse des actions de séparations et de montage, d'assemblage et de désassemblage, de tricot et de décollage. *Wie man sieht* (*Tel qu'on le voit*, 1986) constitue tout un catalogue de ces actions, mais on les retrouve aussi dans tous ses films. Le corrélat rhétorique et l'incarnation esthétique d'une telle action de séparation et d'assemblage se retrouvent bien sûr dans la technique du montage, et donc dans cette dette de Benjamin envers le cinéma russe et Bertolt Brecht : se séparer de ce qui semble trop évident, d'un lieu

commun ou d'un certain naturel, mais aussi forger des liens là où il n'y en a aucun ou rendre visible des liens invisibles. »³⁷⁵

Thomas Elsaesser décrira ces liens que Farocki est le premier à faire, par exemple remarquer que les images assistées par ordinateur ou les films industriels « prenaient de plus en plus de place dans la culture visuelle » ; dans *Wie man sieht*, « comment le métier à tisser Jacquart et sa séquence de fils colorés programmables a "anticipé" la télévision, ou pourquoi le déploiement de la mitrailleuse Maxim lors de la bataille d'Omdurman a été une étape nécessaire dans l'invention du cinématographe des frères Lumière »³⁷⁶. Mais les rapprochements ainsi effectués ne font qu'expliquer le propos du film plutôt que d'observer comment Farocki réalise cela. En tant que spectateur, ce que dit Farocki du métier à tisser anticipant la télévision ne m'intéresse guère comme « fait » mais il importe justement, ainsi que l'indique Thomas Elsaesser, *de voir comment* l'assemblage et le désassemblage, la différence et la répétition d'un même motif, rend possible cette pensée pour moi. Quelque part, nous comprenons qu'il soit tentant de ne parler quelque fois que des « inventions » de Farocki pour nous faire lire les histoires qui y sont évoquées, comme celle de la mitrailleuse Maxim par exemple, mais ce qui est intéressant ce n'est pas que le point de vue nouveau que Farocki apporte sur cette histoire des armes en la rapprochant du cinéma – plutôt il s'agit d'observer et de dire comment dans son film, il parvient à faire en sorte de l'écrire pour nous. « Se séparer de ce qui semble trop évident » ou « forger des liens là où il n'y en a aucun » nécessite d'écrire l'évident, de le donner, pour pouvoir s'en détacher. Farocki ne considère pas pour acquis que nous ayons un savoir commun ; le film est toujours écrit depuis zéro, depuis un point où il est possible de lire et relier les choses sans savoir préalable. Mais aussi, il importe peu d'avoir de l'intérêt pour les sujets choisis par lui ou pour ses explications : n'importe qui pourrait me parler avec nombre d'informations sur une guerre dans le monde, pourquoi m'intéresserait-elle ? Parce que Farocki sait à quel point les images et les informations ne peuvent être confondues³⁷⁷, au fond ses films ne divulguent aucune

375 ELSAESSER Thomas, « Sauts temporels et déplacements : le souvenir du travail dans les machines de vision de Harun Farocki », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, p. 39.

376 *Ibidem*, p. 40.

377 Il en est de même dans la séquence où Farocki évoque le travail de ces deux employés de la CIA sur les images d'Auschwitz, lorsqu'ils entreprennent de « nommer », « avec la délectation du spécialiste », chaque élément visible sur les photographies aériennes du camp. Il opposait ce désir : « Rien ne doit échapper à l'image ! » au résultat de leur procédures : « les experts n'ont aucune certitude définitive », évoquant comment ces derniers « vérifient » et « démontrent l'existence des camps dans tous les détails » et montrant, « 33 ans après seulement, les mots « qui furent inscrits » : de « mirador » à « chambre à gaz ». Cette scène de *Images du monde et inscription de la guerre* moque l'assimilation de l'image à l'information, et comment leur travail, pourtant nécessaire et qu'il reprend tout de même dans le film, barre l'accès à la compréhension de ce que fut le camp. Il leur oppose deux autres manières de faire : le kitsch *Holocaust*, qui déclencha leur travail et sur lequel le film reviendra pour d'autres raisons, et les témoignages de Vrba et Wetzler qui, envoyés travailler de l'autre côté de la clôture électrifiée du camp, parvinrent à s'enfuir, à gagner la Slovaquie et à raconter leur expérience. Nous reviendrons sur ces autres manières de faire plus tard, autour du sort que Farocki réserve au cinéma avec les dessins d'un autre survivant, Alfred Kantor, et leur emploi

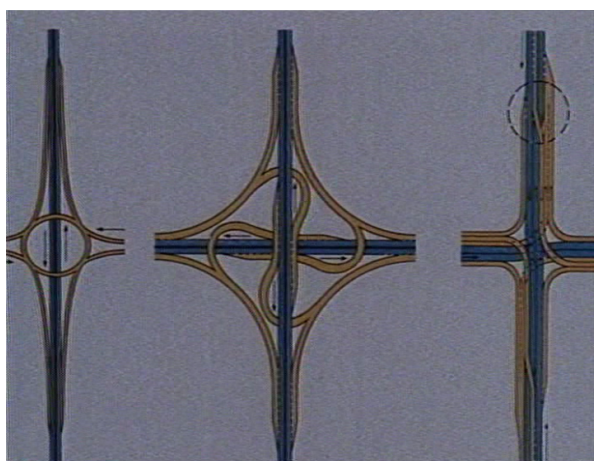
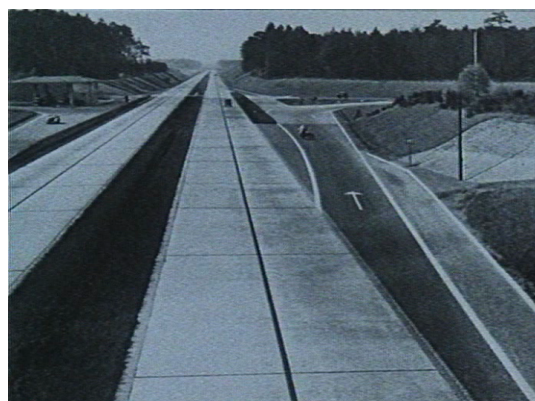
information, même fictive (les fils colorés qui « anticipent » la télévision). La force d'*As you See* est formelle, elle ne se situe pas dans le propos. C'est d'ailleurs une histoire de la force des formes que ce film écrit en différenciant les autoroutes de l'Allemagne fédérale de celles du Reich : la forme impose un tracé, un rapport à la route, au monde, à la vitesse. Et pour cela, les virages négociés à 140km/h de 1953 ne sont pas mieux qu'avant. Le métier à tisser aussi impose au travailleur une certaine concentration. Le cinéma de Farocki montre ces formes telle qu'elles. Tel qu'on les voit, c'est aussi voir qu'elles impriment dans le visible des obligations : telle route et pas une autre... Alors l'enjeu pour le cinéaste sera aussi de non pas rendre visibles les obligations de certaines formes, mais de trouver le lien qui va faire que nous percevions comment leur autorité est formelle, c'est pourquoi il y a toujours une origine, ce point duquel le film partait et semblait évident, mais qui est le point grâce auquel nous pouvons penser et différencier les formes, les évaluer et les sentir.

L'autorité d'une forme est alors contrecarrée par d'autres formes, plus désirables. Pourtant ces moments illuminés d'une grâce sont peu nombreux. Dans *As you See*, il faudra attendre de voir chacun des exemples de routes arriver en alternés dans le film pour trouver le juste « rapport » : penser la pluralité des routes à prendre, les possibles qu'elles engagent et ceux qui n'ont pas été choisis... Il y a un autre moment du film, dont nous n'avons pas encore parlé jusqu'à présent et qui, comme l'exemple des routes, montre que la forme est le lieu de forces qui s'y expriment. Cette fois ça n'a lieu que dans une image : celle d'un char anglais, qui a la forme d'un diamant, « comme un diamant coupe » les lignes ennemies. À cette évocation, nous comprenons alors que l'analogie est aussi ce qui permet à l'homme d'inventer la forme d'objets qu'il fabrique. Elle est ce qui les rend pensables.³⁷⁸ En effet si le char qui apparaît à l'image ressemble bien à un diamant, au fond l'analogie que réalise là *As you See* nous informe surtout de cette manière de « former » des objets, de les penser, que ce soit pour la guerre ou pour le cinéma, en science ou en philosophie. La question cruciale est alors de savoir si ces formes de pensée autorisent ou non des choix désirables. Farocki semble traiter avec ironie de ce choix éthique qui configure chaque usage d'une invention, en disant ces quelques mots plus tard : « Le char, comme la mitrailleuse, s'imposa contra la majorité de l'avis des militaires ». Que faut-il penser de cela, au moment où on l'entend ? Nous ne

par le film *Holocaust*. Il faut garder en tête que toujours ce sont les formes de partage du sens qui sont en jeu dans ces procédures de vérité qui ont lieu au cinéma et dans l'histoire ; elles interrogent Farocki par ce qu'elles permettent ou empêchent, et il oppose au monde de la « pure fiction militaire » et à son histoire, un monde à retrouver, par d'autres traces, d'autres formes, dont le témoignage fait sensiblement partie.

378 L'histoire de la découverte de l'ADN est à ce propos révélatrice et serait digne de figurer dans un film de Farocki. À moins que nous ne puissions, avec cet exemple, construire une image indirecte de ce rapport que le cinéaste donne à voir entre la pensée et les formes. En effet l'ADN ne fut découvert par les chercheurs que quelques années après qu'ils se soient préfigurés qu'il existait. On pensait à ses composantes, à sa forme hélicoïdale... Ainsi l'imaginait-on ; on en a fait une image, image de ce que l'on devait chercher. Très vite, il fut confirmé que l'ADN y ressemblait bien... Les formes rendent pensables ce que nous fabriquons, pensons, conceptualisons, créons (Deleuze aurait dit en science, en philosophie, en art).

pouvons nous arrêter à l'ironie de l'histoire que l'exemple narre, tant il raille cette autorité des formes qui nous obligent à des choix, à des manières de faire (la guerre), à des manières de voir (des images). Le cinéma de Farocki met en jeu la pensée et les formes par ce principe d'analogie qui les rassemblent toutes les deux autour de leurs pires travers comme de leurs possibles. Dans ce film la forme est surtout le lieu de la force qui, jusqu'à présent, n'a été que l'exercice d'une autorité. Les routes non prises sont trop peu nombreuses. C'est que nos manières de voir et de penser sont toujours trop près de l'évidence, du déjà là, du constat. C'est pourquoi nous nous attachons tant à essayer de dire comment Farocki permet de déjouer ces formes là. L'analogie est le lieu typique de ce problème : dans les images et dans la pensée nous en restons souvent à l'endroit où « ça se ressemble », sans tirer plus loin cela, penser avec, poursuivre. Celui qui a inventé le char n'a pas pensé à ce qu'il inventait, celui qui construit des routes ne pensent pas aux formes de vies qui vont avec. Toujours en jeu : la vie et la mort ; dans ces formes, elles sont à l'œuvre. Il s'agit de savoir créer celles qui nous rendent vivants et reconnaître celles qui nous tuent tous les jours.



2.1.2.3. L'auteur comme agenceur... et le montage comme forme-qui-pense

As you See préfigure la sortie de Farocki de l'écran. Il s'agit d'un de ses films où le cinéaste privilégie le montage. Plus besoin de le voir au travail pour rendre le film et ses images partageables, ce sont les formes de montage et les manières d'écrire qui vont nous inclure dans le processus d'écriture et nous rendre à ce que nous voyons, regardants, vivants, pensants. Si l'histoire des techniques et de la guerre est comme une trame de fond du film, c'est surtout son tissage cinématographique qui rend ou non possible de s'appropriier les histoires qui s'y trouvent. La forme est aussi un moyen pour Farocki d'écrire l'histoire par ses revers : à son endroit où elle est cinématographique. Le rapprochement qu'il opère entre un écran de télévision et des fils colorés d'un métier à tisser n'est alors pas qu'une invention historique dont on serait tentés de saluer l'avènement ou l'analogie judicieuse ; surtout, il rend pensable l'histoire de ces deux « métiers » au niveau de ce qui les travaille tous les deux communément, et qui concerne le cinéma : l'œil et la main. C'est ainsi que nous sommes conviés à devenir les regardeurs investis de cette histoire, dont nous faisons partie en tant que spectateurs de cinéma. Mais il faut encore que le montage ménage une place à notre œil, et à « notre main » : seulement si nous pouvons y mettre notre « patte », il nous sera possible de penser ce qui est en jeu dans les films de Farocki. À la fois il crée des formes très didactiques : rapprochements visuels, voix off qui dit ce qui apparaît et raconte. À la fois il faut que nous ayons quelque chose à faire. L'agencement des images n'est pas qu'un résultat duquel nous pourrions tirer des conclusions, il est quelque chose qui se fait avec nous. Il présentifie l'écriture du film en même temps qu'il nous intime d'y participer.

La fonction de la présence du cinéaste (à l'image, par un commentaire en off ou via des cartons) vient toujours dresser une distance qui permet la ré-appropriation de ce que les images du cinéma mettent en jeu, aux divers moments de leurs existences et de leurs reprises successives. Ce qui produit du nouveau, c'est la fonction organisatrice et comment nous nous mouvons dans cet espace organisé qu'est le film, comment il se réalise avec nous, comment nous devenons avec lui. Cette sorte d'agencement partageable que nous observons est de celle dont Deleuze parlait au sujet de Cézanne, de ses formes sensibles : « Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé ».³⁷⁹ Le mot d'agenceur convient bien à Farocki lui, qui dans ses montages « nous prend dans le composé. » Il n'est pas qu'un « auteur comme producteur » à la façon de Benjamin, ou « un bureau de production à lui tout seul » ainsi que le disait non sans ironie Godard. Il devient vraiment « écrivain ». Car le nom d'agenceur prend en effet un sens réel pour Farocki si on observe ce que le philosophe Gilles Deleuze disait non pas des cinéastes,

³⁷⁹ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, pp.160-166.

mais des écrivains. Dans *Dialogues* qu'il écrit avec Claire Parnet, il distinguait « l'auteur », une figure à laquelle il réserve un accueil mitigé – sur leurs visages ils portent « le sale petit secret »³⁸⁰, « ils sont contents de puer personnellement, puisque ce qu'ils écrivent est d'autant plus sublime et signifiant »³⁸¹ – de l'écrivain qui « invente des agencements à partir des agencements qui l'ont inventé »³⁸². Pour Deleuze, l'écrivain montre un devenir créateur d'autant plus puissant qu'il n'est pas un auteur « original » (un individu), mais bien plutôt un auteur d'emblée « collectif »³⁸³. Farocki est-il cet auteur collectif ? Comment relier ces montages agencés que nous venons de décrire – à la figure de l'auteur « politique », « gestuelle » et « collective » que nous voudrions attribuer au cinéaste ?

Dans les mots qui ouvraient sa conférence de 1969 *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Foucault avait en vue de décrire une certaine figure de l'auteur qui n'était plus une personne, mais « une règle » ou « un principe » dont il pouvait enfin décrire le fonctionnement. Il commençait alors à parler en « citant » Beckett, s'inscrivant ainsi dans une communauté de paroles et d'écrits de ceux qui avait parlé et écrit avant lui. En vue de comprendre comment « l'auteur » dont nous parlons depuis le début avec Foucault éclaire finalement celui qu'est Farocki dans ses films, nous devons maintenant « citer » plus longuement sa conférence. Il commence :

« "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle." Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine. Je dis "éthique" parce que cette indifférence n'est pas tellement un trait caractérisant la manière dont on parle ou dont on écrit : elle est plutôt une sorte de règle immanente, sans cesse reprise, jamais tout à fait appliquée, un principe qui ne marque pas l'écriture comme résultat mais la domine comme pratique. (...) On peut dire (...) que l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité ; elle s'identifie à sa propre extériorité

380 DELEUZE G. et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996, p. 59

381 *Ibidem*, p. 61.

382 *Ibid.*, p. 65.

383 Ces pages sont parmi les plus belles du livre de Gilles Deleuze et Claire Parnet, une composition à quatre mains. La critique de l'auteur finit par devenir positive, faisant naître au bout du compte « l'écrivain », ce conspirateur collectif, par de multiples va-et-vient :

« L'auteur crée un monde, mais il n'y a pas de monde qui nous attende pour être créé. » (p. 66)

« En général, c'est d'un même mouvement que la vie est réduite à quelque chose de personnel et que l'œuvre est censée trouver sa fin en elle-même. » (p. 60)

« Au contraire il faudrait *écrire avec*. Avec le monde, avec une portion de monde, avec des gens. » (p. 66)

« L'écrivain invente à partir des agencements qui l'ont inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre. » (p. 65)

« C'est cela agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde extérieur et d'un monde intérieur. » (p. 66)

« Le difficile, c'est de faire conspirer tous les éléments d'un ensemble non homogène, les faire fonctionner ensemble. (...) L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la "sympathie" (...). Croyez à ma sympathie. (p. 65) »

déployée. Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant ; elle est toujours en train de transgresser et d'inverser cette régularité qu'elle accepte et dont elle joue ; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au-dehors. Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire ; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage ; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître. »³⁸⁴

Comme Foucault le remarque ici en 1969, l'écriture contemporaine doit sa qualité au fait de n'être plus l'expression d'un sujet, d'un auteur (il enchaînera d'ailleurs sur la mort de l'auteur). Plusieurs constats correspondent au travail de Farocki, l'écriture de *As you See* étant l'exemple même d'une « pratique » « sans cesse reprise » plutôt que le résultat d'un discours signifié. Aussi s'agit-il de reprendre les images au niveau de leur signes et de les faire jouer. La figure de l'auteur en est un ; elle est une règle dont on joue ; une face qui tantôt se montre, tantôt disparaît de l'écran, car le réalisateur doit être derrière l'écran, « une régularité qu'elle accepte et dont elle joue. » Il lui arrive parfois d'être la pure « règle immanente » qui conduit le film, la loi d'une forme « ivre » qui produit de la sorte un non-sens sensé, parlé, monté. À la fin de la citation, Foucault précise pourtant qu'il « ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans le langage ». Chez Agamben, revenir au niveau du geste de l'écriture cinématographique était justement ce qui permettait cela : de revenir à « l'être-dans-le-langage »³⁸⁵. En fait, il faut y voir surtout l'accession de l'écriture à un commun, par un retour au langage d'avant le sujet, d'avant la propriété. C'est bien ainsi que Foucault termine, par « l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître ». Ainsi l'auteur devient-il « écrivain ». Parce qu'il se met dans une situation de n'être plus lui-même, mais d'écrire, de devenir une forme. Foucault le comprend en « s'inscrivant » dans une communauté de paroles et en « citant ». Il n'est plus le sujet qui s'exprime, il est celui à qui l'on s'est adressé qui, maintenant, répond. Il continue de parler « à la suite de » et « avec » Beckett ou d'autres... d'où la fuite de l'intériorité (de l'auteur) au profit d'une extériorité salvatrice (de l'écrivain) dont il parle en fin de compte. Les distinctions de Deleuze (auteur-écrivain) et de Foucault (intériorité-extériorité-règle) nous permettent de comprendre l'éthique de l'écriture du cinéaste qui nous concerne. Car c'est bien dans cette façon de « citer », « tisser », « agencer » observée un peu plus tôt que Farocki est *un auteur collectif à lui tout seul*. Lorsqu'il nous redonne les images dans une proximité, lorsqu'il nous demande un travail d'agencement qui est aussi une façon de penser, l'auteur

384 FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *op. cit.*, pp. 820-821.

385 AGAMBEN G., « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1995 / 2002, p. 71.

défait son masque pour devenir une « solitude peuplée », qui est tout le contraire d'un original.

Que Godard ait appelé le montage « forme de pensée » et qu'il ait nommé le cinéaste « solitude peuplée » soient des formules qui nous fassent penser à Farocki n'est pas un hasard. Ils sont deux cinéastes qui se sont « montrés » au travail et qui ont beaucoup monté. *Numéro Deux* (1975) de Godard et *Section* (1995) sont exemplaires de ce rapprochement, le second se réclamant du premier vingt ans plus tard... Dans les *Histoire(s) du cinéma* nous pouvons entendre « le propre de l'homme, c'est de penser avec ses mains » alors que Godard relie son visage de cinéaste aux images qu'il agence. La main est chez lui le conducteur de la pensée, qui rassemble et met en mouvement les images pour l'œil. Ainsi le voir devient-il lui-même geste ; il n'est pas que le résultat du montage ; il est le travail du montage lui-même, c'est-à-dire de la main qui tire l'image à une visibilité, une écriture, une pensée. À son tour, le spectateur doit agencer les éléments, parce qu'il n'y a pas de propos qui préexiste au montage, à la pensée qui pourrait naître entre des images. Caractéristique de tels films, cette présence-absence de l'auteur est étonnante, parfois une image très pauvre, filmée en vidéo, mais l'image du cinéaste au travail, de Farocki, de Godard, de Ginsberg, Perlov et d'autres, signale souvent une réflexion sur l'écriture qui a lieu dans le film. Et, parfois, la production au montage d'« une forme-qui-pense ».

L'agencement est déterminant, comme l'est l'écriture de la figure de l'auteur. La question de *notre rapport* avec ce qui est filmé, les images, les personnes, le passé, y devient centrale puisque qu'elle détermine notre implication ou non dans l'histoire que le film raconte, en fonction des formes de présence qu'il crée. Lorsque le rapport ou l'agencement est ce qui prime, nous pouvons alors en tant que regardeurs nous pencher sur cette histoire et en faire partie ; personne n'a de primauté, seule compte la présence, et la mise en mouvement de cette présence par le film pour faire du cinéma « une forme-qui-pense ». Notre étude de *As you See* avait pour but de montrer comment le montage pouvait réaliser cela, à partir d'une forme simple qui, pourtant, donne à penser. C'est que le montage est le lieu où Farocki écrit le film mais aussi l'endroit où il configure comment les choses se donnent à nous : quoi, dans quel ordre, tout raconter, que montrer ? Nous avons vu l'importance de ces questions. *As you See* montre à quel point elles concernent le visuel et la pensée. Avant d'étudier les formes de montage et le traitement historique qu'elles impliquent en termes de récit, nous allons nous pencher sur un dernier aspect d'*As you See* qui fait de l'écriture de l'histoire un enjeu pour le regardeur. Après l'auteur comme agenceur et visible au banc de montage (qui faisait de nous aussi un sujet de l'histoire), et l'analogie comme principe formel et de pensée (qui la

partageait), l'agencement chez Farocki offre en effet une ultime perspective cinématographique à l'histoire dans le lien nouveau que le film crée entre le présent du montage et le passé qu'il raconte, tisse, reprend.

2.1.3. Le nouveau lien entre le passé et le présent du montage : « sans auteur », un choix politique d'écriture

Voir le cinéma en train de se faire, c'est voir que le cinéaste s'intéresse à une histoire passée, la regarde, la réécrit. Même disparu des écrans de ses films, Farocki est un cinéaste qui tient à ce que le film nous rende présents à l'histoire. Le montage est montré comme une étape de travail et, mettant à distance le cinéma pour avoir un point de vue critique sur lui et ce qu'il raconte, en même temps nous trouvons une implication face aux images que Farocki agence sous nos yeux. Il existe une autre façon dont Farocki nous met « face à l'histoire » et elle est moins frontale, plus tissée, tramée : il s'agit de créer un lien entre le passé et maintenant. Il ramasse alors tout ce qui montre que le film est en train de se jouer pour nous maintenant. Par cette condensation et ce précipité d'images qui nous renvoient toujours au fait que nous sommes en train de les regarder, nous gagnons une forme de présence à ce qui se joue, et puis, c'est comme cela que la majorité de ses films font de l'histoire *un problème de cinéma*.

2.1.3.1. Quel niveau de signes on choisit

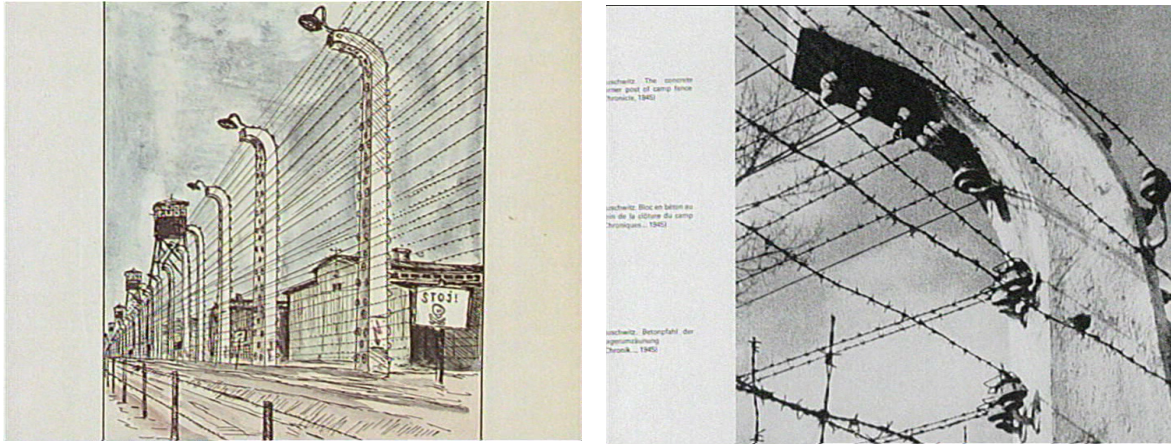
Dans *As you See*, une scène évoque directement le cinéma. Il s'agit de cette scène où sont confrontées deux barricades. Deux photographies qui se ressemblent beaucoup, et qui se complètent, montrent Berlin en 1919. La première nous présente l'occupation du quartier de la presse par des ouvriers et des soldats. « Ils ont élevé des barricades avec des bobines de papier et des piles de journaux » dit le commentaire alors que nous peinions à déchiffrer ce que l'image montrait : un gros rouleau, différents hommes armés derrière. Un recadrage se rapproche de ces hommes et nous distinguons alors « le chapeau d'un employé, le casque métallique d'un soldat et la casquette d'un employé » que la voix nous invite à successivement détailler. Cette image, Farocki la nomme « une contre-image », et elle existe parce qu'elle montre « une action contraire ». On y voit : le travailleur, l'ouvrier et le soldat. Hormis leur rassemblement dans une même image, qu'est-ce qui nous étonne ici ? L'histoire ou le cinéma ? La situation ou l'image ? Pour le comprendre, il faut la seconde image de barricade qui, elle, vient un peu plus tard dans le film. « 1919 », reedit la voix comme au début de l'autre

scène, sauf que cette fois elle précise : « Des soldats rebelles de 1919. » Comme l'autre image, « on ne peut à première vue les identifier » comme étant des rebelles, comment le pourrions-nous ? La barricade qui rassemblait les trois couvre-chefs réapparaît à nouveau, et la voix dit « qu'il est facile de les confondre avec un soldat du gouvernement ! ». Nous nous demandons alors si la première barricade de 1919 et la seconde image de 1919 que présente le film sont « du même côté » avant que le commentaire n'insiste et dise que le cinéma de fiction aurait trouvé une « parade » pour faire en sorte que le spectateur distingue les deux camps, aurait rajouté « un signe particulier, des cartouchières croisées sur la poitrine par exemple ». Qui sont les insurgés ? Au fond, c'est cette difficulté que Farocki souligne, c'est elle qui est riche de sens et que le cinéma élimine couramment ; cette difficulté de « voir » et de « savoir » fonde toute cette séquence, et si le trouble persiste pour nous entre les deux images de 1919, le commentaire le résoudra par cette conclusion : « Difficile à première vue de déterminer qui s'insurge et qui coopère. » Car c'est cela qu'il nous faut conclure et qu'il faut que le cinéma recherche : des signes dans les images qui, ne se donnant pas tout d'un coup toutes seules, doivent être lus et déchiffrés, patiemment. Et si la conclusion finit et reste sur cette difficulté à « départager » les deux camps selon des signes distinctifs, c'est bien que c'est cela qui parle le mieux de cette situation historique où l'on ne sait plus qui est d'un côté de la barricade ou de l'autre. « Qui s'insurge et qui coopère ? », répète la voix alors que nous revoyons la casquette, le chapeau et le casque. Ils reviennent pour attester que chacun peut tour à tour être rebelle *ou* coopérer, et montrent la persistance avec laquelle Farocki se refuse à donner un « signe distinctif » qui nous empêcherait de voir cela ! La lecture d'une image, les codes qu'engage le cinéma pour représenter, et notre appréhension des situations historiques se retrouvent dans cette scène. En racontant ce qu'elle contient comme trouble de position et en identifiant celui-ci dans les images et dans une anecdote qui convoque le cinéma, c'est ensembles que Farocki propose d'appréhender le cinéma et l'histoire. Il invite l'historien à la lecture patiente des images, le cinéaste à la parcimonie avec les signes, et propose un film d'histoire où une image apparaît depuis sa condition, analogique, ressemblante, trouble, pour mieux nous donner à voir et appréhender l'événement. Peut-être est-ce cela, « la contre-image » dont il parlait : elle défait notre perception du cinéma en même temps que notre désir de départager des camps dans l'histoire, dans les événements, de trop vite comprendre l'un et l'autre au risque de les réduire à quelque chose qu'ils ne sont pas : une simple explication pour l'événement historique – ou, pour le cinéma, une image qui, à vouloir dire trop vite, ne donne plus à distinguer ce qu'elle devait pourtant inviter à lire. De l'image à l'événement, l'analogie permet de laisser le trouble entre les deux photographies pour approcher ce qui les travaille. Ces signes qui bougent en elles, plutôt que d'être figés en caricatures ou en preuves, doivent au

contraire être ce qui nous permet de toucher l'événement au plus près de ce qu'il a été. Il faut mettre le regard en mouvement pour les lire.

Ainsi l'allusion au cinéma nous propose notre condition de spectateur comme mode de regard à déjouer, elle est le lien avec le passé, le lieu depuis lequel le film et l'histoire sont regardés : vous vouliez voir des insurgés, mais qui sont-ils ? Où sont-ils ? Comment les voir ? Le renvoi de notre position de spectateur à elle-même et à ses mécanismes nous dit que c'est le présent depuis lequel l'histoire est regardée qui compte, c'est-à-dire avec ces mêmes travers, ces mêmes désirs (de vouloir identifier, désigner, créer et donner des faits) existants aussi bien au cinéma qu'en histoire. Entre le cinéaste, le spectateur et l'historien, il y a ce contrat tacite et nouveau que Farocki crée par l'allusion au cinéma dans ses films, mais pour saisir ce qu'elle provoque, il nous faut un autre exemple, un autre film.

Il existe dans *Images du monde et inscription de la guerre* une scène similaire par le déplacement de la question historique qu'elle opère. Encore une fois, l'anecdote renvoie à un cinéma que Farocki se refuse à faire : faire sur-signifier les images, y graver à grand traits l'histoire plutôt que de voir par quels détours spécifiques aux images celle-ci peut exister au cinéma. Ce cinéma, c'est la série *Holocaust* qui l'incarne et dont il moque le réalisme de « détails » qui poussa ses réalisateurs à reproduire certains dessins du déporté Alfred Kantor : « Sur les wagons de marchandises les lettres DR. Kassel – Deutsche Reichsbahn Kassel. Le décorateur de la série télévisé a suivi cette indication » dit le commentaire froidement. Malgré l'absence de ton, nous percevons déjà que la critique porte sur l'utilisation de ces indications visuelles. Le décorateur avait en effet trouvé ces indications mais sans rien comprendre de leur présence, ou de leur nécessité. Pourquoi sont-elles là sur le dessin de Kantor ? Elles sont là parce qu'elles sont pétries du désir du survivant à « faire image » d'Auschwitz à son retour des camps. Pour lui, il fallait donner à ce lieu une certaine réalité, témoigner de son existence ; ainsi sa mémoire avait enregistré les détails comme une photo... C'est justement en cela que les dessins de Kantor sont intéressants et ce qui échappe à *Holocaust* : devoir enregistrer de mémoire une photographie ! Le camp, im-photographiable, est dessiné en creux par la démarche réaliste de Kantor. Puisqu'on n'avait pu faire de photographies de ce lieu avant, le dessin restitue davantage après-coup ce manque.



Ainsi que nous le dit le commentaire, Kantor a fait ces dessins soit « aussitôt après la libération », soit « certains d'après des ébauches que des co-détenus avaient conservés pour lui, la plupart d'après des images dont il s'était imprégné » ! À côté de lui, on ne s'étonnera donc pas de trouver à une place équivalente un des quatre clichés qui fut réalisé par des membres du Sonderkommando, une image arrachée elle aussi non pas tant à l'horreur, mais à l'imphotographiable réalité du camp. Pour réussir à faire quelques photographies, on ne peut qu'imaginer aujourd'hui le péril que traversèrent ceux qui organisèrent leur prise ; bien que le danger permanent dans lequel ils se trouvaient exista, rares sont ceux qui trouvaient des moyens de résister dans le camp. Farocki se saisit de cette situation dans l'image, l'existence du danger qui les entoure doublement : dans le camp – faire image. Il donne une des quatre photographies, chargée de commencer à tisser un rapport entre des images et des gestes de résistances. Pour seul commentaire, on dit de cette image qu'elle a été « faite – clandestinement – par des détenus inconnus d'Auschwitz. Ils voulaient faire connaître la vérité du camp ». Ici cette photographie dont on ne sait que peu de choses à l'époque où Farocki réalise ce film, dessine déjà ce qui la rendra célèbre : le fait de « pouvoir » faire une image des camps. Ni l'assemblage d'un appareil photo, ni la possession d'une pellicule n'y sont évoqués : « clandestinement » dit-on et ce seul mot suffit à imaginer toute l'importance d'être parvenu à prendre cette image. Plus qu'à une vérité, c'est comme si elle nous intimait de voir le danger immanent qu'elle contient. C'est pourquoi d'ailleurs le commentaire tend à faire retomber dans le vide le désir de « faire connaître la vérité du camp » qui accompagnait sa prise, parce que cette image n'a pas eu cette vocation finalement, parce qu'il entoure cette photographie de plein d'autres tentatives de vérités. Avant elle et après elle, il est dit deux fois que « les nazis ont bel et bien pris des photos à Auschwitz ». Par cette phrase donnée en contre-point, nous comprenons que tous les contrôles qui fabriquaient le camp existaient aussi dans la gestion des représentations-images qui en était faites. Le pouvoir de l'image est fait de cette autorité qui décide de ce que l'on rend visible mais aussi, c'est cette façon de « ne plus rien faire sans qu'on en conserve des images » qui parle de sa manière de s'exercer. Contre cet

usage policier de la prise de vue permanente, qui permet d'enregistrer et justifier son crime dans un même temps, Farocki tire jusqu'au présent la période des camps en la plaçant sur le terrain des images.

Une fois construit par le cinéma, ce terrain pourra laisser au film le soin de poser des questions de représentation, des forces qui y sont en jeu, et ce comme dans l'histoire : « Les nazis ont bel et bien pris des photos à Auschwitz » dit le commentaire, « – ils n'en publièrent aucune » continue-t-il cette fois. « Il leur semblait plus prudent de dissimuler toute vérité sur le camp ». À ce moment là du film, SS et résistants du Sonderkommando nous sont montrés comme se battant pour des images. Malheureusement leur affrontement se focalise sur un seul lieu des images : la vérité. Chacun les utilise comme cela, parce qu'on croit et on leur demande de n'être que cela ! Le montage de Farocki lui, ne passe que très peu de temps sur les photographies qui naissent de ces pratiques, il s'attache plutôt à montrer leur désir de vérité qui s'affronte avec elles pour, avec cette situation de tension ré-insufflée dans les images, présentifier l'enjeu qu'il y a à raconter une certaine vérité des camps. Le cinéaste continue ensuite son film en décrivant les faits qui accompagnaient la prise de ces images, comme si de l'une à l'autre de ces situations de prises de vue il n'y avait pas franchement de rapport de continuité, que celui-ci n'existait que dans une guerre sans nom. Le film ne peut raconter l'histoire qu'après son évocation, et ce n'est pas anodin qu'il trace le territoire de cette guerre avec les images des camps qui ont existé successivement dans l'histoire : le désir de vérité qui préside à leur fabrication n'est plus que lettre morte et pourtant, il est ce qui nous parle encore aujourd'hui, dans un film, d'un moment de l'histoire où nos décisions et nos gestes avaient une grande importance – de vie et de mort. L'image n'est pas reléguée par Farocki à la seule possibilité de devenir une preuve, ou à être un niveau de témoignage distinct parce que l'on est juif ou SS – elle est elle-même, dans son existence et dans sa forme, le témoin de cette guerre. Ce n'est qu'à partir de là que le cinéaste peut parvenir à nous raconter des faits et que nous sachions à quel hauteur les lire. Leur montage et le commentaire répétitif qui clôt d'une boucle la séquence ne désigne aucun sujet photographiant primant sur un autre, il tente plutôt de créer entre eux un lien qui permettra de raconter l'histoire de ce rapport, avec les images qui en sont les traces. Ainsi le film construit-il un propos autonome dont personne en particulier n'est l'auteur ; il est la mise en place d'un terrain partageable, ici celui des images et de la lutte qui existait pour elles, afin que l'enjeu passé qui le fabriquait soit rendu à nouveau sensible. L'histoire et les faits qui nous en seront racontés par le cinéaste seront alors accessibles : comme les quatre clichés « arrachés » à l'horreur, comme Kantor et ses dessins, c'est le péril d'arracher aux images tous les contrôles qui y ont lieu qu'il s'agit de comprendre, maintenant. C'est ainsi qu'il faut comprendre la critique que Farocki adresse à *Holocaust* qui elle aussi, dans son utilisation réaliste et sensationnelle des dessins de Kantor,

ne manque pas de nous dire de croire au réel qu'elle fabrique, et l'horreur avec. Et ensuite ? Le présent qui accueille cette vérité et cette image ne peut, lui, qu'attester de l'existence des camps sans rien comprendre de ce qui a rendu son avènement possible...

2.1.3.2. Que peut-on maintenant pour le passé ?

Actuellement l'importance d'une telle démarche, artistique et historique, est reléguée par quelques penseurs, dont les philosophes Jacques Rancière et Giorgio Agamben. Le premier, plus attaché à la question de la représentation, évoque

« une parole hâtive de Adorno (à l'ombre de laquelle) l'horreur irreprésentable des camps et la rigueur antireprésentative de l'art moderne célèbrent trop aisément des noces respectives. "Ce qui ne peut se voir", il serait impossible et illégitime de le montrer. Mais la conséquence est fausse. "No se puede mirar", écrit Goya sur l'un de ses dessins. Mais il n'en fixe pas moins la vision. Car c'est le propre de la peinture que de voir et de faire voir ce qui ne se laisse pas voir. (...) Résister au destin d'effacement et de mutisme du camp, ce n'est pas seulement inscrire en témoin fidèle les traces de l'horreur. C'est obéir au devoir d'artiste qui commande au regard et à la main de "ne point trahir ces formes amoindries". »³⁸⁶

Le philosophe donne à l'art un « devoir ». Par ce nom étrange il entend, comme il l'écrit plus loin, une « tâche générale de l'art » que celui-ci se serait « prescrite depuis qu'il n'est plus assujetti aux normes de la représentation ». Nous retenons là comment des artistes se sont libérés de cette contrainte des normes de la représentation³⁸⁷, dont Farocki fait partie, tout autrement que Lanzmann³⁸⁸... En effet, ici la pensée de Rancière est importante parce qu'il ne nie pas les possibles de l'art et des écritures qui lui sont propres : « faire voir ce qui ne se voit pas, ce qu'il y a sous le visible »³⁸⁹. La peinture et le cinéma, en tant que représentations construites, peuvent *donner à voir* c'est-à-dire pas forcément montrer mais plutôt, comme le disait Klee, de « rendre visible » ce qui ne se laisse pas forcément voir ou ce qui ne peut être montré sans œuvrer à le rendre montrable. C'est « au regard et à la main de "ne point trahir

386 RANCIÈRE J., « Sens et figures de l'histoire », in *Figures de l'histoire*, PUF, Paris, 2012, pp. 65-66.

387 Rancière dit « depuis que l'art n'est plus assujetti aux normes de la représentation » mais ces normes en fait ne cessent de se réitérer, de se construire comme des principes. Il faut alors distinguer non pas « une tâche générale » et « des artistes » qui la remplisse, mais des façons de faire qui ne s'assujettissent pas aux normes supposées de la représentation.

388 Nous reviendrons sur cette différence dans le chapitre suivant sur la mémoire (2.2.).

389 Toutes ces citations de Rancière proviennent d'un même essai nommé « Sens et figures de l'histoire ». Initialement publié dans le catalogue d'exposition *Face à l'histoire* de Pompidou, nous le reprenons ici dans sa dernière édition.

RANCIÈRE J., « Sens et figures de l'histoire », in *Figures de l'histoire*, PUF, Paris, 2012, pp. 65-66 pour la citation et 57-85 pour les pages de l'essai.

ces formes amoindries » : Rancière ne donne donc pas tant un devoir à l'artiste, à quelqu'un, qu'une tâche à nos gestes, nous invitant à penser comment nous les faisons et ce qu'ils engagent.

Les camps sont la figure extrême de cette question mais ils interrogent surtout comment l'horreur et l'histoire peuvent faire l'objet d'une représentation qui ne renvoie pas uniquement l'art à un irréprésentable, mais aux moyens qu'il met en œuvre pour figurer l'invisible. *Comment le fait-il ?* est la tâche historique et politique que nous avons dégagée de la mise en scène distanciée des témoins, leurs images, leurs paroles. Le second philosophe, Giorgio Agamben, s'attèle lui à la nécessité de donner à penser le camp aujourd'hui d'une manière toute différente d'Adorno ou Arendt, qui justement, ont eux contribué à une pensée qui « s'arrête » à l'horreur et à l'irréprésentable des camps. Mais à l'inverse de Rancière, qui lui part certainement de ces pensées-là mais s'en sépare pour les inscrire plutôt au cœur de la représentation elle-même – dans la peinture d'histoire –, il est intéressant qu'Agamben inscrive sa pensée simultanément dans l'histoire de la philosophie qui s'efforce de penser les camps comme irréprésentable, ainsi que dans la construction juridique et politique qui a permis l'avènement des camps. Il donne ainsi à la « forme de la pensée » (juridique, artistique, philosophique, représentative) une tâche plus explicitement politique et surtout, plus largement, une tâche actuelle, au point de donner respectivement à tous ces domaines la dimension éthique qui relève de leur « forme de compréhension des camps »³⁹⁰... Dans *Homo Sacer*, il écrit donc ceci :

« Ce qui s'est produit dans les camps dépasse tellement le concept juridique de crime que, le plus souvent, on a tout simplement omis de considérer la structure juridico-politique spécifique dans laquelle ces événements se sont produits. Le camp de concentration est ce lieu où s'est réalisée la plus absolue *conditio inhumana* qu'il nous a jamais été donné de connaître sur terre : c'est, en dernière analyse, ce qui compte pour les victimes comme pour la postérité. Nous suivrons délibérément ici une orientation opposée. Au lieu de déduire, des événements qui s'y sont produits, la définition des camps, nous nous demanderons plutôt : qu'est-ce qu'un camp, quelle est sa structure juridico-politique pour que de tels événements aient pu y trouver leur lieu ? On sera amené ainsi à considérer le camp de concentration non pas comme un fait historique et une anomalie appartenant au passé (...) mais, d'une certaine façon, comme la matrice cachée (...) de l'espace politique dans lequel nous vivons encore »³⁹¹.

390 Comme manière « de prendre avec eux » les camps, la compréhension comme forme. Voir citation et note suivantes.

391 AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Le Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 1997, p. 179.

Avec Rancière et Agamben, il nous est possible aujourd'hui de voir comment « représentation » et « pensée » semblent être toutes deux niées aux camps de concentration. Pourquoi et comment ? Quelles sont les formes qui contredisent une telle pensée ? En décrivant philosophiquement dans la sphère du droit *ce que Farocki fait avec des images* (l'autorité de faire image dans le camp comme autorité encore présente dans la manière de les montrer aujourd'hui), Agamben nous permet de penser la dimension politique d'un travail cinématographique. Des mots du philosophe nous retenons la méthode d'analyse, qui consiste à surtout ne pas « déduire », à poser la question presque à l'envers, à « remonter par capillarité »³⁹² les interprétations de l'histoire pour s'interroger sur les conditions qui ont rendues possibles le camp et observer, en dernier recours, dans quelle mesure celles-ci caractérisent encore l'état de droit dans lequel nous vivons actuellement (c'est la « thèse » du livre que nous venons de citer). Cette méthode choisie par Agamben, dont Farocki est un lecteur³⁹³, nous semble étonnamment proche de celle élaborée par le cinéaste à partir des images-traces. Pourtant il nous reste à décrire comment formellement ses films la réalisent.

Nous avons tenté ici de mettre en perspective non seulement l'enjeu présent de l'écriture de l'histoire mis en œuvre par les formes filmiques de Farocki, mais l'actualité politique de ses réflexions. Passant par des gestes de cinéma, cette pensée n'est pas, comme celle des philosophes, quelque chose qui s'explique mais quelque chose, impliqué dans les images du cinéma, qu'il nous est donné, à nous spectateurs, de voir et de penser. Le montage écrit le film pour que nous soyons ceux qui fassions cette mise en rapport, que nous éprouvions la permanence des camps ainsi que la suspension étrange du droit qui existe à la surface d'une image, notamment celle du Sonderkommando. Ce n'est pas leur geste de résistance qui nous donne à voir des héros, c'est cette image qui se gonfle du péril traversé. Oui c'est bien elle qui, à son tour, témoigne d'un moment étrange de l'histoire où les photographies, interdites, étaient aussi des lieux de vérité. Aujourd'hui, comment ce lieu de vérité de la représentation peut-il exister comme tel ? En comprenant l'actualité de ces photographies et en nous les redonnant dans l'enjeu de leur prise, Farocki fait des images et

392 Nous faisons ici une double référence : d'abord à la thèse de Benjamin sur le concept d'histoire qui dit qu'il faut « broser à contresens le poil trop luisant de l'histoire » ; enfin, à la notion de « capillarité » employé par Foucault pour étudier les relations de pouvoir, et penser qu'elles pouvaient s'exercer de bas en haut.

BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 438.

FOUCAULT M., « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 2 (1976-1988), texte n°206, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 304.

393 Voici un fragment où Farocki raconte sa lecture d'Agamben :

« en 2005 (...) Antje et moi rencontrions des amis une fois par semaine pour lire et discuter de textes ensemble. Parmi d'autres textes nous lisions *Ce qu'il reste d'Auschwitz* (*Remnants of Auschwitz : the Witness and the Archive*). Nous relisions également d'autres textes au sujet des camps et regardions des films, que je montrais et discutais aussi dans mon cours à Vienne, à l'Academy of Fine Arts. (...). J'ai commandé au mémorial de Westerbork un DVD, avec le montage du documentaire tourné par Breslauer. (...) nous avons regardé ce matériel à mon séminaire. »

Dans le chapitre suivant, nous observerons une mise en scène de l'archive qui rend lisible au spectateur cette thèse sur la suspension de l'état de droit dans les camps, par un « sursis » cinématographique : un arrêt sur image.

du montage un lieu infiniment actuel où, plutôt que de recouvrir l'événement d'une autre image qui l'expliquerait, laisse au regard le soin de circuler dans ces images, leur désir de vérité, leurs temporalités et leurs formes, afin de retirer de toute notre condition de spectateur, historique, regardeur présent, ce qui ne se laisse pas réduire, justement, à l'image ou l'imphotographiable. Selon nous le montage de Farocki y parvient parce qu'il est un agencement sans auteur, qu'il ne donne pas au cinéma un devoir que l'artiste serait chargé d'expliquer : simplement le montage tente-t-il de donner forme à ce qu'il a à écrire pour fonctionner, plus que jamais, comme une forme de pensée.

Déjà le montage laisse entrevoir du cinéma de Harun Farocki une puissance historique de reprise d'images du passé pour le présent. Visages dans la tragédie de leur images adressées, gestes de résistance et images survivantes, forces et autorité de la prise de vue, formes qui heurtent les sens et empêchent l'accès à l'histoire : ses films sont une vaste enquête sur les images dans l'histoire, cherchant les lieux où elles ont participé à une certaine vision de celle-ci. L'image n'apporte ni une vérité ni un tournant aux actes de l'histoire, elle est une action spécifique dont Farocki tente de nous redonner le geste dans toute sa portée. L'agencement est cette façon impersonnelle de monter pour que le geste soit montré, et que nous comprenions de nous-mêmes comment il s'est déployé dans l'histoire³⁹⁴. En lui-même cet agencement est déjà une forme de reprise du passé pour « écrire » celui-ci. Parce qu'il fait primer les images, les sons et leur agencement plutôt que le discours que l'on porte sur les images ou la vérité qu'elles sont censées apporter, Farocki ne fait pas uniquement de l'auteur une figure nouvelle, il fait du montage une forme d'écriture politique. Son caractère est l'impersonnel, sa forme, un exercice de la pensée. « Qu'importe qui parle », ce qui se raconte nous est adressé, tire entre l'événement et sa visibilité sur l'image des conclusions nouvelles qui, surtout, nous renvoient à notre présence commune dans l'histoire en nous redonnant ses images comme gestes que *nous faisons*.

Le film, comme pratique sociale et circulation des discours, doit se déprendre d'une certaine façon d'utiliser les images, dans l'histoire et dans le cinéma. Mieux, Farocki nous redonne ces usages-là pour comprendre la force d'un geste de cinéma. Le montage n'a pas besoin de sujet pour se faire : du réalisateur-monteur au spectateur-regardeur investi, l'écriture est ouverte pour devenir une fonction partagée. Impersonnel, le montage devra l'être d'autant plus que nous devons éprouver avec lui les positions respectives habitées dans l'histoire et dans une image. Le passé est « étudié » par un tel agencement : comment se rapporte-t-il au

394 C'est-à-dire sans qu'on nous l'explique ou qu'il faille le « déduire », mais pour que nous puissions en attester pour nous-mêmes et, ce faisant, se mettre à le penser.

présent ? Comment le regarder encore, sur quel terrain ? Farocki répond toujours positivement du côté du cinéma, c'est le lieu d'écriture par excellence où « personne » ne doit avoir de primauté ou d'autorité. Plus, le montage se doit d'être *le lieu où l'autorité se défait*.

Le dernier exemple, de Kantor à Holocaust, des SS au Sonderkommando, nous a permis d'explicitier que le travail de Farocki va plus loin qu'une simple réhabilitation des documents. En observant comment le montage étudiait les procédures de vérités subies par les images, ce film nous a permis de comprendre que c'est une déconstruction de l'autorité et de ses formes, historiques, cinématographiques que le cinéaste œuvre à réaliser dans ses reprises d'images. Pour sortir de telles procédures de vérité et les évaluer pour leur caractère autoritaire, pour la volonté qu'elles emportent, le montage doit écrire une mise en rapport avec le passé qui rende lisible l'histoire de ces procédures. Et Farocki le fait ainsi, avec une forme trouée, qui laisse des espaces entre les images et les temps, les regards et les vérités, pour que nous soyons ceux qui, finalement, écrivent le film. *L'auteur est un agenceur, et nous aussi*. Condition commune et partagée, le regard construit le film autant que la forme agencée est pensive, le montage devenant ainsi un geste singulier, une reprise nouvelle et intense du passé, par le film, maintenant.

Il existe pourtant dans le cinéma de Harun Farocki d'autres manières de soutenir la présence du regardeur par une complexité formelle et de pensée. Qu'est-ce que reprendre une image du passé ? Et raconter quelque chose d'autre avec elle ? Déjà, les deux photographies que nous venons de décrire d'*Images du monde* nous intiment de comprendre l'enjeu de l'écriture d'un regard nouveau sur ces archives. Avec des images d'archives, quelle histoire écrit-on et comment ? En poursuivant l'étude des formes de montage, nous voudrions faire apparaître comment le cinéaste « écrit » : s'il comprend les images comme geste et l'histoire comme écriture au montage, quelles formes filmiques cela lui fait écrire pour l'histoire ? C'est ce que la prochaine figure devra nous permettre d'observer plus en avant.

2.2. LA MÉMOIRE À L'ÉPREUVE DU MONTAGE

FIGURE 5 : LA REPRISE FILMIQUE ET SES ACCROS

« Le temps vient à bout de tout *sauf* des blessures »

Chris Marker, *Sans Soleil* (1984)

Dans ce chapitre sur la mémoire, nous observerons le travail de Harun Farocki à l'aune de certains travaux d'historiens « des archives ». Il faudra en effet voir comment ces derniers utilisent l'archive dans leur récit, le traitement qu'ils réservent au document, à sa mémoire, son écriture. Cependant, nous commencerons par observer quelle poétique de l'archive meut le cinéma de Farocki, poétique qui sera aussi toute une politique filmique. La reprise des archives situe en effet Farocki sur ce terrain : pour le cinéaste l'enjeu est celui du témoin, et des formes filmiques données à la mémoire, et puis aussi, des formes que l'on invente pour cette « tâche » artistique dont parlait Rancière, à propos des gestes que nous faisons en art pour l'histoire³⁹⁵. Ainsi, en observant les gestes mêmes de Farocki, et en observant le travail de penseurs (Nancy, Agamben), de cinéastes (Lanzmann, Akerman, Resnais), d'historiens (Ginzburg, Farge, Kracauer, Lindeperg), nous tenterons de penser quelque chose comme une « éthique de la reprise » propre à un cinéma de la mémoire, et celui de Farocki en particulier.

2.2.1. Trous de mémoire, trous du montage, ou la représentation difficile

Pour tenter d'observer comment le cinéma de Harun Farocki écrit l'histoire plutôt du côté de la mémoire, nous commencerons par dégager la position éthique de ce choix de travail. Pourquoi la mémoire ? D'abord, aller voir du côté du cinéma lui-même, et comprendre

395 RANCIÈRE J., « Sens et Figures de l'histoire », *Figures de l'histoire*, PUF, Paris, 2012, p.66.

Qu'est-ce qu'écrire l'histoire en peinture, en cinéma, en art ?, nous demandons-nous à la lecture de ce livre de Rancière ? Et quelles sont les « idées cinématographiques » que Farocki invente pour l'écrire ?, nous demandons-nous aussi avec Deleuze ? À la vue de ces questions, c'est en étudiant les rapports entre montage et mémoire tissés par son cinéma de la reprise, que nous évaluerons maintenant comment les films de Harun Farocki entendent écrire politiquement l'histoire...

de quelles mises en jeu mémorielles il est capable, avec ses propres moyens... Lieu par excellence où une image peut apparaître et disparaître, s'agencer comme être déliée – trous, noirs, blancs, intervalles – chez Farocki c'est surtout le montage qui use de formes mémorielles qui lui sont propres. Comment le cinéaste se sert-il de ces béances et positivités du montage pour rendre sensible une mémoire dans un film et sur un écran, dans tous ses enjeux politiques, d'écriture et d'histoire ? Cette supposée « mémoire filmique » nous mènera d'emblée à l'endroit où le cinéaste que nous étudions rencontre les questions de l'historien. Face à l'archive, qu'est-ce que la voir, l'écrire, la reprendre ? Comment Harun Farocki fait-il du film une politique de la mémoire par le montage de l'archive ? Qu'est-ce que cela implique comme façon de faire l'histoire que de « reprendre » l'archive et le passé dans un film nouveau ?

Ni la mémoire ni le film ne peuvent, dans l'œuvre de Farocki, se raconter sans affronter leur propres béances. Nous verrons là comment il parvient à soutenir la fragilité de l'apparition de la mémoire « dans un film », « en histoire » : d'abord en empêchant les archives d'être des images qui se prennent pour le monde ou le réel passé ; et, révélant leur « visibilité » d'images, de travailler ensuite sur ce qu'elles rendent visible, rendent possible. C'est le travail des noirs du cinéma de Farocki, ainsi qu'une écriture très fragmentée et plastique de l'archive. La mémoire « s'écrit » et « se pense ». Au cinéma plus que jamais, il faut la faire advenir, en créant des situations ou en inventant des gestes qui montrent son travail, sa remémoration, ses oublis. Puisqu'elle n'existe pas toute faite, et qu'elle advient clairement d'un travail du matériau, elle possède une plus grande proximité que nous le pensions avec l'histoire. Mais c'est surtout à son endroit que Farocki entend créer une forme de représentation de la mémoire des images, qui soit aussi une éthique de la reprise.

2.2.2. Le film écrit comme un processus de mémoire :

partager l'enquête sur les archives

Si nous comprenons la lutte avec la mémoire qui existe dans l'écriture par celle que Harun Farocki en propose (écriture contrariée, difficile, trouée, visible, plastique), nous entrevoyons aussi grâce à ses films tous les gestes que l'historien doit faire pour « écrire l'histoire ». Ici, reprendre un « document » et en faire la matière de son écriture caractérise la démarche de Farocki autour de l'archive, en même temps que cela nous permet d'interroger les méthodes historiographiques. « Reprendre » une archive, qu'est-ce que c'est ? Qu'écrit-on avec elle ? Comment ? Trois gestes du montage devront être étudiés pour répondre à cette question, ceux qui sont destinés, chez Harun Farocki, à écrire le film comme un processus de mémoire et de recherche. Le cinéaste commence par choisir un rapport image-son peu courant ayant pour but de présenter les images comme des constructions visibles et sonores. Il s'agit en premier lieu de bouleverser le rapport image-son naturel, mimétique du réel, afin de faire

du film *une écriture*. Pour l'histoire cette perturbation permettra, nous le verrons, d'imaginer de nouveaux rapports entre l'image et le commentaire, entre l'archive et le sens qui peut l'éclairer. Ce sont de grands efforts de *retranchements et de soustractions* à effectuer au montage, pour soutenir la venue de la mémoire dans le film, la venue de la mémoire de l'archive. Ils caractérisent le premier geste de reprise de l'archive qui servent à écrire le film comme une enquête. (1.) Les *recadrages et répétitions* de Farocki, chargés d'étudier l'archive autant que de l'écrire, seront une seconde façon d'observer les processus d'écriture choisis par le cinéaste. Ils miment sa recherche de cinéaste-historien qui regarde le document, se penche sur un détail, poursuit un indice (2.) ; en même temps, ces agrandissements, ces retours sur une image, et *leur montage en intervalles*, font de cette enquête un récit qui nous est adressé, et même, un travail qu'il nous est donné de faire, puisque nous aussi nous devons chercher, oublier, nous souvenir, grâce aux formes de montage employées pour « mettre la mémoire au travail du film ». (3.)

Par ces trois gestes, la mémoire est ce que le spectateur éprouve comme provenant des images, en même temps que c'est de la sienne dont le film joue ; la recherche est celle que Farocki mène autour des archives, écrivant *avec elles* une histoire qui les concerne, puisque les images sont l'objet de l'enquête en même temps qu'elles sont la matière du récit. L'étude que nous mènerons de ces gestes devra donc observer comment ils concourent à écrire le film comme une enquête où nous avons part, où l'écriture de la mémoire est un processus qu'il nous est donné d'expérimenter. Même lorsque les événements nous concernent peu, même lorsque nous ne les avons pas vécus, la mémoire, la recherche et l'enquête sur les archives se rejouent là, pour nous, dans la reprise « mémorielle » et cinématographique des images.

2.2.3. « Une mémoire de film » comme éthique de la reprise

de l'archive, de la mémoire et du témoin

Le montage et la mémoire se rencontrent dans le cinéma de Farocki pour nous faire entrer dans l'histoire. Son écriture est attentive au matériau et à l'archive, à la façon dont il les reprend, parce que de leur traitement dépend notre regard. En termes d'écriture, on trouve la même remarque qu'au sujet des images : « une façon de faire est en elle-même politique ». Parce qu'elle lie les soucis épistémologiques de l'historien aux propositions de Farocki, la reprise mémorielle de l'archive au montage sera alors le moyen d'étudier la politique d'une démarche. Un montage qui fait advenir la mémoire (1) et qui l'écrit comme un processus (2) est certes une proposition de cinéaste engagé, mais il nous dit aussi toute l'importance d'un travail de « reconnaissance » du matériau que l'on emploie. Chez Farocki, la critique du document filmé va de pair avec la préservation de l'altérité (de l'image, du témoin, de l'événement) afin que nous puissions évaluer une façon de faire. C'est aussi cet écart présent

entre l'image et sa reprise qui nous informe de « l'activité » politique de l'écriture. En fait, s'il existe une transparence du processus d'écriture, c'est moins pour nous permettre d'en juger que de donner à l'archive, à la mémoire et au témoin une altérité nécessaire, capitale, qui souvent leur manque pour que nous les reconnaissons comme autres et puissions les rencontrer. L'écriture de Farocki signe ce manque en même temps qu'il leur redonne. Que ce soit pour les nommer, les voir, comprendre leurs réminiscences ou ce qui fait leur témoignage, le travail sur les images-traces cherchera à être à leur hauteur, le temps d'un film. Au bout du compte, ce n'est pas une écriture qui cherche à panser les blessures, mais à leur donner forme, temps, et écoute, pour comprendre comment le temps vient à bout de tout *sauf* des blessures. C'est aussi l'impossibilité d'une mémoire totale qui en sera la marque, propre à un certain cinéma documentaire. Le film comme récit de cette impossibilité : tel est ce qui, avec les montages d'archives de Farocki, nous fera chercher les critères cinématographiques d'une mémoire qui résiste à la honte, au présent.

2.2.1. Trous de mémoire, trous du montage ou la représentation difficile

Simplement, nous aimerions commencer par montrer comment le montage est le lieu par excellence de la mémoire au cinéma, parce qu'il fonctionne lui-même un peu comme une mémoire. Une mémoire du montage, quelles formes ça prend ? Comment un film peut-il ne pas juste « parler » de la mémoire mais devenir lui-même une mémoire ? Cette partie devra nous montrer toutes les potentialités d'une mémoire filmique. Dans le cinéma de Harun Farocki le montage est troué, il ne montre pas tout, il laisse de l'espace entre les images, entre les temps, entre les regards. Cet « interstice » (comme l'appelait Deleuze au sujet de l'« entre » des images de Godard) n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, un espace vide entre deux images, il peut exister par une coupe franche entre deux plans, montrant ainsi qu'il y a montage. Il est la production matérielle et visible de l'entre deux images d'un cinéma qui ne veut plus s'écrire en masquant son geste, et qui cherche au montage à produire un récit et une pensée « en images ». Nous verrons les différentes formes que prend cet interstice (noir, coupe, lien, disjonction, raccord) et comment il est ce qui visiblement nous informe de ce que la mémoire elle-même possède comme trous. Les trous de la mémoire sont des trous de montage, écrits grâce aux manques du cinéma lui-même. Cette écriture trouée nous fera rencontrer la méthode de reprise de l'archive de Harun Farocki et embrasser la complexité de ses propositions d'écriture « à l'épreuve » de la visibilité.

2.2.1.1. Les noirs de Farocki, une résistance à faire œuvre ?

L'écran est noir. Je n'ai vu encore aucune image. En viendra-t-il une ? Le son silencieux de la pellicule lancée m'annonce pourtant que le film doit commencer, et l'écran reste noir. Apparaît un carton : « *Respite*, film muet. »³⁹⁶

Dans *Respite*, film d'archive par excellence dans l'œuvre de Farocki, l'absence de son est capitale. Le fait que chaque archive reprise au filmeur Rudolf Breslauer apparaisse depuis ce noir de l'écran, depuis ce noir des cartons qui s'immiscent entre les images, le sera tout

³⁹⁶ *Respite* sera l'exemple principal de cette partie sur les « mémoires du montage ». Deux raisons justifient ce choix. Dernier film de Farocki au moment où nous avons commencé cette thèse, il est d'abord le film qui reprend le plus explicitement des archives. Ensuite, parce que les archives y constituent la seule matière filmée du film, mise en scène et lue par un montage qui se contente de les reprendre.

autant. Certes les cartons et leurs phrases commentent les images, mais ils montrent aussi le fond depuis lequel il leur faut apparaître, leur propre fond d'image.³⁹⁷ Au même titre que le texte qui les compose, les noirs des cartons sont un liant, une base commune aux visibilités et aux invisibilités du cinéma. Ils nous disent qu'une image du passé n'est pas toujours une image archivée volontairement, elle est une chance, un fragment du passé sauvé d'abord parce qu'il a été enregistré. Une image, si elle n'avait pas été filmée, ne pourrait pas apparaître là maintenant sur l'écran, c'est pourquoi le surgissement d'une archive devant nos yeux est toujours si important ou improbable, parce qu'il a fallu que quelqu'un se tienne derrière la caméra pour filmer ce que nous voyons. Ceux que nous voyons aussi ont dû se tenir devant la caméra... Oui, l'archive est toujours étonnante en tant que présent conservé. Farocki étudie beaucoup le contexte de prise de vue d'une image puisque le filmeur et les filmés fabriquent ensemble ce pacte de l'image encore lisible à l'écran : certains sont devant, d'autres derrière la caméra et, grâce à cela, une image est produite, est unique. C'est cette production singulière que nous voyons : « *à un moment donné dans l'histoire des hommes ont faits des images, ces images* » ; c'est peut-être ainsi que Farocki considère l'archive, d'une façon, au fond, très *située*. La manière dont ses films vont la reprendre n'est pas indifférente au fait que ce soient des gestes passés que le cinéma ait enregistré, tout en étant lui-même un geste passé.

La fragilité des images est toujours palpable dans les films de Farocki, comme s'ils ne cessaient de nous dire : « Le cinéma a capturé cela, il aurait pu tout aussi bien ne pas le faire, mais l'image apparaît sur l'écran, elle a été filmée... » Le montage y soutient toujours ce régime d'apparition de l'image, qui existe dès le moment de sa fabrication et qui fait même le coeur de l'archive. Entre les images de *Respite*, c'est le noir qui figure cet invisible de la représentation cinématographique. L'écran n'est pas blanc, une lumière devant laquelle aucune pellicule ne défile, mais noir, depuis lequel une image doit apparaître. Le noir vaut pour une image, nous sentons avec lui qu'elle « peut » advenir. Il figure son manque à être, tout le travail qu'il lui faut pour exister, se rendre visible. Il soutient le régime fragile de l'archive et couvre la représentation cinématographique d'un défi : comment ne pas tout montrer, ne pas se souvenir de tout, mais faire apparaître ce que le cinéma a capturé comme un souvenir dont on peine à se rappeler ? La forme de montage choisie pour *Respite* souligne l'exception de ces images, en tant qu'exception à la fois de la représentation et de la mémoire. La chance que nous avons de voir ces images est saisissante, c'est pourquoi il faut être parcimonieux avec leur apparition, pour montrer qu'elles auraient pu tout aussi bien ne pas être. Cette narration que le montage offre aux images de Breslauer a en plus pour avantage de parler des filmés

397 Nous empruntons cette expression à Jean-Luc Nancy et à son livre *Au fond des images* dont nous reprendrons dans cette partie quelques hypothèses.

eux-mêmes, du corps des détenus de Westerbork pour lesquels il veut témoigner. On ne comprend la part fragile de l'archive que si celle-ci nous renvoie aussi aux corps des internés du camp aujourd'hui morts : cette correspondance entre la disparition de l'image et des personnes rend leur apparition encore plus frappante, et force la mémoire à s'étonner d'elle-même, de celle du cinéma, et intime au regard d'être attentif à ce que le filmeur a pris soin d'enregistrer.³⁹⁸

Le noir est une sorte de dialectique adaptée à son objet : le noir, comme condition d'apparition de ces images ; le noir, comme condition d'apparition de l'horreur. Il ne figure pas un irreprésentable, mais la représentation qui affronte l'invisible, le difficilement montrable, la chance de pouvoir montrer. Dans le cas de *Respite*, le noir permet au cinéaste de soutenir ces régimes du visible, d'affronter les difficultés à les écrire, de créer pour eux un espace où ces fragilités montrent que le cinéma affrontera cet irreprésentable pour « le rendre visible ». Cet affrontement provient du sujet même de ces images – les camps – mais l'irreprésentable que le film de Farocki prétend figurer est justement cette confrontation du cinéma à ses moyens pour en raconter l'histoire, à savoir la confrontation du film à l'archive des camps. Comment faire, se demande toujours Farocki, pour « montrer l'horreur » sans que nous fermions les yeux ? C'est lui donner une forme qui, quand même, parviendra à rendre visible ce qui ne peut « se regarder ». Rancière le dit de Goya : « No se puede mirar », écrivait le peintre, pourtant « il n'en fixe pas moins la vision »³⁹⁹.

« Ce qu'il s'agit alors d'entendre » écrit Jean-Luc Nancy, « et sur quoi il nous faut revenir, ce n'est pas exactement l'horreur ou la sainteté dont on pense que la représentation ne saurait y toucher (...) : il faut entendre, plus précisément, que l'effectivité des camps aura tout d'abord consisté dans un écrasement de la représentation elle-même, ou de la possibilité représentative, de sorte que cela, en effet, ou bien n'est plus à représenter en aucune façon, ou bien met la représentation à l'épreuve d'elle-même : comment faire venir à la présence ce qui n'est pas de l'ordre de la présence. (C'est en ce sens précis (...) que je veux faire entendre l'expression "représentation interdite" dont j'ai fait mon titre : "interdite" au sens de surprise et suspendue devant cet autre que la présence.) »⁴⁰⁰

398 C'est aussi pourquoi il est clair que Farocki « penche » vers le regard de Breslauer bien plus que vers celui du SS Gemmeker, car l'interné juif avait conscience de témoigner et de la difficulté que cela représentait de documenter la vie du camp alors que ses détenus allaient certainement tous mourir, lui compris. Pourtant il continue de filmer, ce qui mérite en lui-même que nous continuions à regarder ses images... et peut-être, aussi, l'attention avec laquelle Farocki désire que nous les regardions encore avec ces noirs.

399 RANCIÈRE Jacques, « Sens et figures de l'histoire », in *op. cit.*, p. 65.

400 NANCY Jean-Luc, « La représentation interdite », in *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, pp. 70-71.

Nous l'avions déjà écrit, les images de *Respite* sont un sursis, un suspens. Elles ne nous donnent pas à voir effectivement la présence des internés du camp hollandais de Westerbork, mais leur suspension dans une image *qui ne peut pas être uniquement la preuve de leur vie autrefois*. Le film de Farocki ne se résout pas à cette présence de l'image là qui, tout au plus, n'est qu'un effet. Il se demande plutôt, comme Jean-Luc Nancy dans ce fragment, comment ces images-là mettent « la représentation à l'épreuve d'elle-même ». C'est une question qui se pose au cinéaste qui les reprend dans un nouveau film. Comment montrer ces images, sinon avec leur propre interdiction ? C'est-à-dire avec le régime de contrainte qui les a produites⁴⁰¹, en même temps qu'en mettant en scène ces images comme des vues qui nous rendent, effectivement, interdits ? Cette fois, c'est une question d'écriture, de montage, de reprise. Le noir sert à Farocki à déjouer notre désir de voir, tout voir, et notre tendance à réduire ces images aux présences passées contenues en elles. Puis, il montre que la représentation affronte encore cette épreuve si caractéristique d'elle-même : « faire image », « montrer »... Comme le dit Nancy un peu plus loin « cette représentation s'interdit elle-même (...) plutôt qu'elle n'est défendue ou empêchée », et elle gagne ainsi en intensité à trouver la forme adéquate à l'interdit de représentation qui frappait autrefois les camps ; de la même manière, elle échappe à l'interdit qui la frappe aujourd'hui sous les termes d'« indicible » et d'« ineffable ». « Elle est le sujet de son retrait, de son interception, voire de sa déception. Au lieu de se jeter hors d'elle et de la présence dans la fureur de l'acte, elle creuse et retient la présence au fond d'elle-même »⁴⁰². La manière dont Farocki monte et reprend les images de Breslauer, avec ces noirs, atteste d'un tel projet. Toujours l'image peut se retirer, venir à la présence, ou s'interrompre brusquement. Le noir entrecoupe les plans et les séquences pour rappeler ce régime de présence.⁴⁰³

401 Ce régime de contrainte et de production, nous l'avons observé dans le chapitre 1.1. *Archéologie des regards* quant au contexte de tournage et de production des images, et la commande de Gemmeker.

402 NANCY J.-L., *op. cit.*, p. 96 (pour cette citation et la précédente, en continu dans le texte de Nancy, l'ayant ici entrecoupé de notre commentaire).

403 Finalement, Farocki trouve une forme de cinéma qui rend compte du fait que la représentation affronte des interdits formulés à l'encontre de sa puissance. « L'indicible » et « l'ineffable » en sont une part bien réelle. Censés empêcher son exercice, ces très contemporains interdits expriment une réserve à l'encontre de la représentation et ce qu'elle peut – qu'elle soit incapable (impossible) ou trop capable (obscène). Dans la représentation qui « s'interdit elle-même » dont parle Nancy, il y a au contraire une « pudeur » de celui qui œuvre à représenter, pudeur qui passe à la fois par la recherche d'une forme adéquate envers ce qu'il y a à représenter (en l'occurrence les camps), et par une représentation inquiétée qui prenne en compte l'indicible et de l'ineffable non comme sanctions définitives, mais comme condition d'expression de la représentation elle-même.

En somme, chez Farocki comme chez Nancy, la représentation affronte deux « interdits » qui ont frappé les camps grâce à sa forme elle-même interdite, donnant par là-même aux images *une capacité appropriée* pour montrer ce qu'elles peuvent montrer dans de tels contextes. Dans *Respite*, ce sont deux contextes d'interdiction qui se voient désignés par le montage : d'abord le contexte « présent », caractérisé par des lois morales énoncées (parfois par les témoins eux-mêmes) envers la représentation au point de la contraindre par ces couples de valeurs dont nous venons de parler (capable/trop capable et impossible/obscène) ; ensuite le contexte « passé », celui qui entourait la production des images ou l'interdiction même de leur production (dans le cas des camps). Passé et présent des interdits se retrouvent dans les noirs que Farocki emploient pour mettre en scène les images de Westerbork de Breslauer ; ils donnent à l'archive cette présence « ténue », comme prise entre deux interdictions, en même temps que saisie d'une pudeur adéquate aux images et à nos façons de les regarder et les comprendre.

« Telle est alors une représentation qui ne se veut pas "des camps" mais qui met en jeu, comme telle, leur (ir)représentabilité »⁴⁰⁴ concluait temporairement Nancy. « Il faudrait examiner », finissait-il par dire, « cas par cas, ce qui permet ou ce qui empêche de déchiffrer dans l'œuvre une résistance à "représenter", et donc également une résistance à "faire œuvre". »⁴⁰⁵ Le philosophe prenait alors l'exemple de Lanzmann qui lui, cherche quasiment à ne jamais montrer, se bat contre la représentation, et montre les ruines des camps comme ruines du visible. Dans *Shoah*, il n'y a en effet que la parole du témoin qui rende possible le fait de voir. Mis en présence d'un camp aujourd'hui inexistant, il est filmé sur les lieux que sa parole de témoin vient remplir. L'image de cinéma que nous voyons est alors faite de ce rapport image-son très spécial, qui écrit avec deux fragilités : la parole lacunaire du témoin, les ruines visibles du camps, deux ruines conjointes venant écrire le témoignage filmique « à l'épreuve » de la représentabilité et de l'écran.⁴⁰⁶ La résistance à faire œuvre de Farocki se situe, elle, dans le fait que celui-ci emploie des images déjà tournées, trouvées dans un mémorial. Aussi il choisit Westerbork, qui n'est pas un camp d'extermination, mais un camp de transit et de travail qui, plus que de montrer la faim, l'épuisement, les expérimentations et la mort, montre les détenus faisant fonctionner d'eux-mêmes la machine du camp (des ateliers de récupération à l'administration, de « la ferme » et ses champs aux laboratoires...). Sous ces images, notre mémoire peut *déjà* faire glisser une horreur imaginaire des camps, c'est pourquoi Farocki, lui, insiste sur cette différence entre ce camp de transit visible et filmé, et Auschwitz-Birkenau resté quasi-invisible. Il écrit un témoignage filmique des camps par la confrontation de ces deux types de « visibilités » : l'une qui est faite des images réelles, les vraies images de Westerbork qui, lui, fut filmé ; l'autre, qui est faite d'une horreur imaginaire, liée à notre savoir sur Auschwitz et à son manque d'images. Son écriture propose la rencontre de ces deux camps comme deux images qui peuvent travailler ensemble de sorte à comprendre le rapport existant entre *le visible* et *les camps*. Il nous semble ici que « l'épreuve » fabriquée par Farocki est autrement sensible que celle de Lanzmann : non seulement il joue de deux visibilités au lieu d'un rapport image-son, mais il construit une image dont le temps tragique n'est pas celui du témoin, mais du regardeur. Chez Lanzmann, c'est le témoin qui vit une expérience en racontant en direct son récit, et nous qui sommes spectateurs d'un résultat de cette situation : le camp en ruines, le témoignage fragile. Chez Farocki, les deux fragments sont agencés au montage, et c'est de « notre » savoir que les deux visibilités rapprochées jouent : l'épreuve est vécue par nous. Que cette existence « dans une même image » de Westerbork et d'Auschwitz ne concerne que le regardeur présent nous

404 NANCY J.-L., *op. cit.*, pp. 96-97.

405 *Ibidem*, p. 97

406 Le visible en ruines cadré par le cinéaste se remplit de la parole du témoin, fragmentaire et partielle, mais co-présente. Telle serait la proposition « à l'épreuve de la représentation » et « de la résistance à faire œuvre » de Lanzmann.

apprend au fond quelque chose de cette épreuve que Farocki écrit au cinéma pour les camps. Leur co-présence ne sert pas à attester de l'un plus que de l'autre, ni à interroger notre savoir mais, comme souvent chez le cinéaste, à observer le témoignage réel de ces images. Au fond, il souligne là leur incroyable existence, avec laquelle il nous fait comprendre la difficulté qu'il y eut à faire images des camps tout court : nous avons ici l'exemple d'une façon de « soutenir » le témoignage là où il a lieu, grâce à un montage osé qui cristallise un cliché de notre imaginaire avec une image réelle. Faisant naître de cette mise en commun une image qui cristallise un autre possible, une autre épreuve, un autre témoignage – celui de la possibilité d'avoir filmé – le montage soutient ainsi la « visibilité » incroyable et difficile de ces images – leur « chance » – en même temps que nous éprouvons le témoignage des vues de Breslauer comme étant « notre » épreuve.

Le cliché des membres du Sonderkommando d'Auschwitz présent dans le film *Images du monde* en témoigne d'ailleurs à sa manière, étant entouré deux fois d'un commentaire renversant : « les SS ont bel et bien fait des images à Auschwitz ». Par ces mots que la voix nous destine, notre connaissance des camps par l'image se voit surprise. Cette découverte de « l'Album d'Auschwitz » – un album qui rassemble des images prises par deux SS alors missionnés pour photographier le camp – nous est narrée justement parce qu'elle conditionne la représentation des camps, l'interroge et la modifie à son tour. Sur les photographies que Farocki en reprend dans *Images du monde*, nous voyons traces d'enregistrement et gestes de tri... Plus que les monceaux de cadavres filmés à la libération des camps, ces images parlent du fonctionnement du camp ; Farocki les choisit, elles, pour « ne pas » écorcher la mémoire des victimes en leur faisant subir à nouveau ce sort dans la re-présentation, et c'est alors *la possibilité de son existence* – et non pas de son horreur – qu'il est donné à voir et à penser avec elles.⁴⁰⁷ Et puis, l'Album d'Auschwitz est cité et utilisé sciemment par Farocki parce que les images qui en proviennent parlent de son existence dans un présent autrefois photographié et, qui plus est, dont l'image *se voulait* la trace. Comme l'image des membres du Sonderkommando qui « voulait » dire la vérité du camp, ici l'image « veut » quelque chose et en ce sens, toutes deux se trouvent potentiellement au même niveau de témoignage pour notre présent. Le montage les rapproche et les soumet à notre regard parce qu'elles sont « notre épreuve » en tant qu'archives, c'est-à-dire en tant que restes visibles de ces intentions. Que restent-ils de leur désir d'œuvre ? Que voyons-nous ? Le montage de Farocki écrira cette histoire-là, car c'est la seule possible depuis le présent avec les images-traces. En localisant le

407 La formule exacte employée par le cinéaste est une phrase citée auparavant : « On veut apprendre quelque chose aux hommes, et on écorche avec cette représentation une seconde fois les victimes. »

FAROCKI H., « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Joanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, n.p.

témoignage dans le « visible », c'est finalement de la difficulté à faire image des camps tout court dont il s'agit encore une fois et dont nous parle « cette chance du visible de Westerbork » mise en rapport avec « l'invisibilité d'Auschwitz » dans *Respite*, de même que, montée avec ce commentaire sur l'album d'Auschwitz (« les SS ont bel et bien fait des images à Auschwitz »), la photographie des membres du Sonderkommando est dans *Images du monde* remise à son « œuvre » de visibilité, volontaire, dangereuse, héroïque, qui se trouve être, en dernier lieu, *une image*.⁴⁰⁸ Dans ces deux séquences, la possibilité de l'existence de ces images « pour nous » est le fait du montage, du choix opéré de rassembler deux visibilités de l'archive. Que cette mise au travail de deux visibilités ait lieu, comme dans *Respite*, par le rapprochement d'une visibilité réelle et d'une visibilité imaginaire, ou qu'elle soit, comme dans *Images du monde*, le renvoi de deux images à leur « œuvre » de visibilité, le montage joue chaque fois du rapport entre l'archive et le présent, le regardeur et le passé, le témoignage et son actualisation. Ainsi que nous avons pu le voir dans ces deux séquences, un tel montage de deux visibilités (dont l'écart et le rapprochement travaillent et oeuvrent à nous dire quelque chose de ces archives) est une proposition vraiment forte du cinéma de Harun Farocki en ce qu'elle intensifie le rapport du regardeur présent à des images passés, en même temps qu'il actualise plus que jamais le témoignage des archives. En les rassemblant autour de leur œuvre ou de leur chance « visible », le montage crée chaque fois un éclairage sur le régime même de ces images, de telle sorte que le témoignage qu'elles peuvent porter pour le spectateur aujourd'hui devient plus ténu et plus réel. Lorsque le cinéaste tente une mise en rapport de cette sorte, sa proposition est osée en tant que construction qui détourne l'archive de ce qu'elle

408 Sylvie Rollet écrit dans une note en bas de page très documentée au sujet de l'Album d'Auschwitz dont parle *Images du monde* que la « raison d'être de cet album composé de clichés réalisés par les SS reste mystérieuse. Lily Jacob-Meier déportée à Auschwitz en juillet 1944, puis transférée dans la confusion de la défaite allemande à Dora-Nordhausen, aurait trouvé dans une baraque de ce camp, libéré par les Américains, un album de deux cents photographies, prises à l'arrivée à Auschwitz des convois de Juifs hongrois, parmi lesquels elle a reconnu les membres de sa famille ». Commentant la place de ces images, elle n'hésite pourtant pas à dire que les diverses photographies d'*Images du monde et inscription de la guerre* ne sont « pas réunies en fonction des faits qu'elles pourraient documenter, mais parce que (...) une visée comparable a présidé à leur enregistrement et leurs destinées ultérieures se ressemblent ».

Elle a raison de comparer ces images pour ce que le regard désirait produire, car c'est bien ainsi que le film tend à le faire : les membres du Sonderkommando « voulaient faire connaître la vérité du camp » et les SS qui ont fait ces images sans d'abord n'en « publier aucune » voulaient certainement ainsi que le commentaire le dit beaucoup plus tard « un jour montrer au monde comment ils ont anéanti les juifs. » Les deux ont fait des images pour que cela devienne des preuves – et ces prétendues preuves sont des documents à lire *en tant qu'ils ont voulu* être une certaine preuve, et ce qu'ils sont *finalement*. Dans la partie sur le témoin et sa reprise distanciée (1.2.), nous avons étudié la mise en rapport des différentes « procédures de vérité » de ces images, et la lecture qui en résultait (une lecture sur le plan du désir, du faire, et du vrai). Ainsi que l'analyse Sylvie Rollet pour sa part, produire une telle lecture est le fait du montage et, effectivement, d'une écriture de l'écart.

Ici, notre hypothèse est que le montage rapporte deux visibilités passées à une épreuve contemporaine, en laissant perceptible cet écart moins entre les deux volontés d'images différentes (les juifs et les SS), qu'entre une volonté et ce qu'il en reste dans les images, plus tard, après l'histoire... Se rejoignent alors d'une part une lecture pragmatique des images (ce qu'il reste), et d'autre part une histoire écrite après coup (plus tard), qui font la richesse de la méthode de Farocki... Comme si l'intérêt de cette séquence (et la lisibilité même de ces archives !) ne pouvaient être concrètement perçue que si on prend en compte *l'après* (la défaite des allemands et la survivance de détenus des camps) qui vient confirmer ou rendre tort non pas aux images, mais à *leur désir*. Pourtant, elle ne peut se faire que si on lit et regarde bien *une image* (comme œuvre de visibilité, c'est à dire sa production, son désir, son historicité... et, en dernier lieu, sa résistance).

ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 65 (pour les citations).

est censée documenter habituellement, néanmoins il s'en tient au fait que ce soit *en tant que visibilités présentes d'une œuvre passée* que ces images se trouvent être, au bout du compte, partie prenante de « notre histoire ». C'est donc dans tel montage que Farocki, grâce à des formes cinématographiques qu'il écrit, invente, cristallise, trouve l'actualité la plus intempestive des archives : leur extrême contemporanéité qu'elles charrient de par leur existence dans le temps, de par leur surgissement jusqu'à nous comme matérialité qui « dure ». Sa richesse reste, néanmoins, d'écrire une telle lecture, autrement dit, de la rendre possible maintenant.

Harun Farocki oriente son travail sur les images et leurs tensions. Ce qui fait le présent de leur prise contient toujours beaucoup plus d'informations sur comment nous les saisissons à notre tour dans le présent, que sur l'histoire qu'elles sont censées contenir. Les noirs font partie des gestes de mise en scène qui accentuent la dimension matérielle de l'archive pour renvoyer à son existence palpable. Avec eux, l'image devient possible, et l'existence des camps pensable, parce qu'ils nous donnent l'impression que l'archive « peut apparaître encore ». La matière de l'image compte donc autant que les faits dont elle témoigne ; plus, elle se révèle être la condition de possibilité de l'apparition de ces faits et de leur saisissement. Apparition-appropriation. L'archive est image *et* document mais c'est avant tout la matière qui nous fait accéder à la mémoire contenue dans le matériau. Les noirs de *Respite* nous indiquent que son travail de cinéaste sait que ces images sont des rescapées, qu'elles sont un reste et que l'histoire ne pourra s'écrire totalement ; elle pourra tout au plus s'écrire avec ces traces, c'est-à-dire en les considérant comme restes et comme images de cinéma. Le noir laisse chaque image devenir ce fragment de visible « restant » dont il faut écrire la reprise dans un nouveau film. Il permet aussi d'aller à l'encontre d'un cinéma du tout visible, qui demande à tout de « se montrer », à tout de « se dire » : obscénité du tout... et de son intransitivité. Pour Sylvie Rollet, le film qui affronte « la lacune » doit résister au tout ; il ne peut être qu'une *traduction* de « l'événement ininscrit », tel qu'elle l'énonce dans *Une éthique du regard* à propos du film de Farocki :

« Dans *En sursis* », un titre français de *Respite*, « c'est le "battement" introduit par les cartons intercalés (...). Au fantasme d'une archive où la prise de vues aurait fixé dans la pellicule le réel de l'extermination, le film substitue une pulsation, un rythme, fondés sur la syncope inscrite à même le matériau filmique. Ce qui entrave la vision, c'est non seulement l'apparition des intertitres, mais surtout le noir sur lequel ils s'inscrivent. L'insistance du noir qui pulse rythmiquement et vient déchirer le tissu du film semble constituer à la fois une réserve et une

menace aux confins du visible. L'obscurité à laquelle doivent s'arracher les images apparaît alors comme le lieu, par excellence, de l'entre-deux, du recouvrement entre réflexivité et transitivité de la représentation, le lieu d'une syncope fondamentale. »⁴⁰⁹

Ces noirs et leur syncope d'écriture traduisent plus qu'il ne représentent. En effet ils ne montrent rien, mais sans eux, on ne « verrait rien » parce qu'on croirait voir « tout ». L'archive est un « reste », un trou de visible à soutenir avec les trous du montage : que l'écran (noir) et le cinéma *montrent* qu'ils tentent d'affronter la matière pour écrire ! Les images de Breslauer ne sont pas des preuves, mais des témoins spécifiques, des images-restes. Tantôt apparaissant, tantôt disparaissant, elles *se disent* à l'état de reste, et ces cartons noirs qui les entrecoupent le montrent. Et puis, ils tentent, à leur tour, de confronter « des mots et du sens » au reste qu'elles sont. Car leurs phrases et leurs noirs aussi sont des fragments, au même titre que les archives. Ensemble, ils tentent de « représenter » les camps et pour cela, il leur faut réaliser un travail de mémoire qui ne s'arrête pas au seul ineffable de ceux-ci. *Il faut mettre en jeu l'invisible dans une forme*. Jean-Luc Nancy concluait son texte *Au fond des images* sur cet enjeu-là, ce critère :

« (...) nous ne pouvons plus nous exempter d'en discerner l'enjeu (de la question de la "représentation des camps") comme celui d'une vérité qu'il faut laisser ouverte, inaccomplie, pour qu'elle soit la vérité. *Il le faut* : ce serait le premier axiome éthique. Le critère d'une représentation d'Auschwitz ne peut se trouver qu'en ceci : qu'une telle ouverture – intervalle ou blessure – ne soit pas montrée comme un objet, mais inscrite à même la représentation et comme sa nervure même, comme la vérité sur la vérité. »⁴¹⁰

Les noirs de Farocki montrent l'éthique du geste de reprise de ces archives depuis la blessure que la représentation subit encore avec des images comme elles. Alors les interstices se mettent à consister entre les images : si eux sont habitables, elles le seront aussi. Ils matérialisent la transformation qu'il faut pour que les camps soient montrables et que, plus que de vouloir écrire la vérité avec la représentation, il vaut mieux écrire « la vérité sur la vérité », les images comme images, ces archives comme nervures et blessures de la

409 ROLLET S., *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 88-89.

410 Nancy dit « il le faut », mais il ne parle ni de devoir ni de tâche de l'art, mais de « critère » de la représentation et d'« enjeu »... D'où l'intensité à lire ce philosophe au regard du travail de Farocki, dont « l'axiome éthique » se trouve vraiment là... dans la forme...

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, chap. « La représentation interdite », Galilée, Paris, 2003, p. 98.

représentation cinématographique. Le noir, pour Sylvie Rollet, est vraiment ce qui permet à Farocki une telle écriture :

« (...) le noir devient la non-image d'un non-lieu, seul lieu de figuration du négatif. L'instant du suspens, moment ténu où l'on voit ensemble et le noir et la figure, est aussi ce qui fait lever chez le spectateur une "conscience d'image" : la trace visible, attachée à son référent, laisse place à une "image à penser". L' "entre-deux" apparaît ainsi comme la figure majeure d'une poétique de la Catastrophe. »⁴¹¹

Chez Nancy et Rollet, on retrouve cet écart constitutif d'une écriture qui fait travailler le visible et son absence ensemble, pour trouver : pour l'un, la vérité sur la vérité (la représentation « nerveuse »), pour l'autre, l'entre-deux (une image à penser). Dans les deux cas effectivement, le noir ne vaut pas pour lui-même, il n'est pas une ouverture « montrée comme un objet », mais un entre qui fait osciller la représentation et la donne à penser.

Sylvie Lindeperg a elle aussi observé la fonction d'écriture de ces cartons, qui font selon elle office d'intertitres spéciaux. Rapprochant même Farocki de Duras, elle écrit : « Les cartons noirs d'intertitre jouent un rôle de cristalliseur de la mémoire et facilitent la vision, tout en créant un espace pour les images absentes. Cela rappelle le noir que Marguerite Duras inséra dans son film *Cesarée* (1978) à travers lesquels les statues des Tuileries en viennent à parler de la ville disparue de Paris, tout en portant les traces de sa destruction. Si le noir des cartons stimule l'imagination des regardeurs de *Respite*, les intertitres eux-mêmes proposent une critique du document filmé (...), nous permettant d'atteindre de plus profondes couches de sens. »⁴¹² Les fonctions respectives d'écriture de ces cartons proviennent de leur duplicité. Ils sont du noir et du texte, du visible et du sensible. L'un sert à montrer la dimension mémorielle du film et des images, l'autre propose une critique du document filmé. L'historienne opère une lecture de ces intertitres qui montre le rôle critique joué par la forme. Pour elle, le noir est « cristalliseur de la mémoire » et « lanceur de vision ». Ainsi qu'elle le

411 ROLLET S., *op. cit.*, p. 89.

412 LINDEPERG Sylvie, « Suspended Lives, Revenant images » in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 32-33. En anglais dans ce livre : « (...) the black intertitle cards play the role of crystallisers of memory and facilitators of vision, while simultaneously providing a space for absent images. This recalls the black film leader that Marguerite Duras inserted into her film *Cesarée* (1978) through which the statues of the Tuileries come to speak of the vanished city of Paris while carrying the trace of its destruction. If the black of the cards stimulates the imaginations of the viewers of *Respite*, the intertitle themselves propose a critique of the filmed document (...) allowing us to reach more profound layers of meaning. »

Note pour le lecteur : il existe une version française du texte, celle citée en 1.1. *Archéologie du regard* et intitulée « Vies en sursis, images revenantes : sur *Respite* de Harun Farocki », publiée dans la revue *Trafic*. Parce que nous ne disposions que de la version anglaise au moment de la rédaction de cette partie, nous conservons la référence telle quelle, en tant qu'elle est celle sur laquelle nous avons travaillé.

note, les cartons de Farocki sont comme ceux de Duras une façon de renvoyer le cinéma à son absence comme à ses traces (« les statues des Tuileries en viennent à parler de la ville disparue de Paris, tout en portant les traces de sa destruction ») et il est important de considérer que ce soit d'un geste artistique – l'entrecouplement de noir – dont découle une façon de voir et de penser l'histoire. La référence à Duras montre en effet que la singularité historique des images est perceptible grâce à une écriture cinématographique qui sous-tend la dimension de trace de l'image, où l'image y est paradoxalement trace d'une destruction et trace encore visible. Les noirs sont les éléments matériels et sensés de cette écriture par lesquels un cinéaste trouve, selon nous, une forme qui corresponde aux Tuileries, aux camps, aux disparitions du passé et à ses traces. En ce sens, nous estimons que Farocki écrit un film « qui met en jeu l'invisible dans une forme ». Il convoque l'absence d'images pour que l'archive nous évoque cette puissance de l'image : de l'invisible qui se rend visible. Les images comme « reste » et les interstices comme « mémoire » à mettre au travail du film, à son épreuve, sont des faits de ces noirs ; un geste pauvre, simple, qui correspond pourtant au témoignage de ces images, à leur suspension commune. Ensemble ils écrivent « la vérité sur la vérité » comme le dit Nancy mais aussi, ils permettent de se déprendre de procédures de vérité inhabitables. Farocki est moins quelqu'un qui « résiste à faire œuvre » comme le disait le philosophe, qu'un écrivain étonnamment « pauvre », et par là même, un réel écrivain de cette histoire. C'est ce que Daney avait entrevu de Resnais :

« Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or, ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. »⁴¹³

La reprise de Farocki de cette archive – qui fait vraiment de ces images des « traces de la destruction » autant que des « traces conservées » – est le résultat « sismique » d'une écriture qui dépasse la dualité conserver/détruire pour en rendre le rapport de forces réel, à l'écran. Le noir fait en sorte que nous nous déprenions de cette idée que le cinéma peut tout montrer et qu'il est, soit disant comme par nature, du tout-visible. Il montre aussi que la mémoire doit trouver des formes pour devenir présente, s'actualiser, et montrer son processus. Matériel et

413 DANEY Serge cité par François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 2002, p. 96.

temporel, visible et mémoriel, ce noir fait de Farocki – comme Resnais – un « sismographe »⁴¹⁴. Le travail avec des archives aussi fragiles et surprenantes qu'il réalise des images de Breslauer (comme « syncope du montage » dont parle Rollet, ou comme cette « image cristallisée du visible des camps » dont nous parlions un peu plus tôt) mérite que l'on se penche en dernier lieu sur la façon dont ces noirs nous permettent d'appréhender la mémoire du camp, en considérant la matière et la mémoire de ces images.

2.2.1.2. *Le corps fragile de l'archive*

Au corps fragile de l'archive répond le corps de ces détenus de Westerbork... Leur deux corps ont quelque chose de commun, qui sera rendu visible par le film, et qui fera de la mémoire de l'archive « une pensée en images » étonnante. Qui sont pour nous ces détenus filmés ? Que nous montrent-ils ? Comment nous informent-ils de l'histoire ? Dans ce corpus d'archives, Farocki choisit les images les plus vives, les plus rythmées. Parmi elles, des images de gymnastique quotidienne, celles dont le commentaire dit : « On s'attend à d'autres images d'un camp de concentration ». Ces images nous surprennent par leur « bonne santé », leur simple air de ghetto. Celui-ci masque-t-il quelque chose, ou ces vues possèdent-elles vraiment quelque chose d'étonnant ? « Westerbork était un camp de transit, les détenus n'étaient pas mal traités » répond le cinéaste, mais cela ne lui suffit pas, on dirait qu'il lui importe plus encore de parvenir à trouver d'où proviennent cet étonnement et cette attente déjouée.

Pour interroger ces archives et leur teneur, Farocki cherche un geste de cinéma adéquat. Il reprend ces images plutôt animées, qui contiennent des gestes sportifs autrefois filmés. Soulignant d'abord d'un ralenti l'image de cette jeune fille qui saute à la corde, il finit par l'arrêter complètement. Un bond et un sourire suspendus, figés, arrêtés, nous montrent *effectivement* cette difficulté que nous éprouvons avec le cinéaste à regarder ces images. Elles finissent par posséder à nos yeux une incrédulité similaire aux corps qu'elles filment : ils sont là, fragiles, déjà détruits, et nous les voyons encore. Images et corps se confondent. Dans cette

414 À propos du « sismographe », Didi-Huberman, dans son livre sur Warburg et l'image survivante, dit qu'il est celui qui « enregistre tactilement les symptômes du temps » puis les transmet « optiquement (...) pour le regard d'autrui. » Il conclue ensuite son chapitre : « Il engage à ce titre une connaissance des symptômes, une connaissance "par contrecoup" qui distingue le savoir historique ainsi conçu de toute certitude positiviste. Mais, d'autre part, Warburg insiste pour dire que le séisme du temps atteint l'appareil inscripteur lui-même : lorsque surviennent, ou *souviennent*, les ondes du temps, le "très sensible sismographe" tremble sur ses bases. »

C'est peut-être en ce sens que nous pouvons comprendre le lien entre le nom donné par Daney à Resnais, « le sismographe » et la tâche qu'il lui assigne (« il fallait trouver une forme ») et ce our le cinéaste qui nous concerne. Harun Farocki, par cette forme syncopale ou sismographique des noirs, rend justice au péril du souvenir (des images et des événements) comme aux risques du métier d'historien (qui les affronte et qui les écrit), *ainsi qu'à l'art du danger qu'est le cinéma comme appareil inscripteur* (le cinéma comme possibilité de « filmer », faire image et montrer, et tout ce que ce possible affronte).

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, pp. 124-125 (pour la citation) et pp. 117-141 (pour les pages concernant le « sismographe »).

image arrêtée, la présence de l'archive ne rencontre pas la présence de ce qui fut filmé, mais la présence d'un fait qui s'intercale entre : la mort. Telle est l'histoire qu'écrit Farocki ici, une histoire d'après les camps, et c'est l'image et son rythme qui viennent nous le dire, car ils pointent et ponctuent la différence entre les savoirs et les temps. C'est le fait même de faire un film avec ces images aujourd'hui qui n'est presque pas pensable et qui renvoie à un autre impensable ! Ainsi Farocki superpose-t-il les temps, avec des noirs, des variations de vitesse, quelques cartons de commentaire, pour que le rythme filmique perturbe la liaison passé-présent... Lorsque l'image d'archive « s'arrête », que comprend-on ? Rien, sinon l'existence passée de ces images « au présent ». Cet « autrefois filmé » est en fait un « présent conservé ». L'arrêt sur image provoque une inversion : les corps qui bougent puis s'arrêtent rendent l'archive à la vie passée qu'elle conserve. Lorsque le mouvement reprend, nous prenons conscience que cette vie conservée s'agite pour nous, qui connaissons leur mort.



« Seuls les mauvais films sont au présent », disait Godard. La force du montage de *Respite* provient précisément du lien qu'il parvient finement à créer entre notre connaissance présente de l'histoire et la présence passée de ces corps à la surface de l'image. Pourquoi faire se correspondre les corps fragiles des détenus et celui de l'archive ? Cet arrêt sur image montre la fragilité de ce que nous voyons et plus que jamais nous avons l'impression, pendant et après cet arrêt sur image, que cette jeune fille qui saute a été vivante, qu'elle fut filmée tandis qu'elle ignorait peut-être son destin, et que le spectateur présent, lui, en est conscient à la vue de son image. Le tragique de cette histoire, c'est la vie et le savoir, et non seulement la mort et l'ignorance. Lorsque Farocki regarde les images que le détenu a faites du visage de la jeune Sinti, Settela Steinbach, montée dans le seul train en partance pour Auschwitz qui fut filmé, il ne note pas seulement tous ces détails (précisant au passage que ce plan fut utilisé par Alain Resnais dans *Nuit et Brouillard*) il remarque plutôt que le filmeur n'a plus fait de gros plan sur les visages. Pourquoi se refuser à filmer un visage de trop près, sinon parce que le savoir nous empêche, nous retient ? Nous comprenons par cette évocation de Farocki que,

pour Breslauer lui-même, cela était impossible – de trop « personnifier » ces personnes, de trop « personnifier » ces futurs morts : « Une seule fois la caméra s'est fixée sur un visage » commence-t-il par dire, « je pense que c'est pourquoi le caméraman Rudolph Breslauer a évité d'autres gros plans ». *Respite* est écrit comme un drame : grâce à cette double temporalité qu'admet l'archive avec les arrêts sur image effectués par Farocki, grâce à cette mise en rapport du visible, du savoir et des temps. En fait, si Farocki ne cesse de s'étonner de ces images et d'enquêter sur ce que leur « présent conservé » nous fait, nous croyons qu'il cherche à en déduire autre chose... Dans ces séquences comme dans celle de l'arrêt sur image, n'est-ce pas le savoir lui-même qui est constamment en jeu, un terrible savoir mais dans sa connexion vivante avec le passé et le présent ? N'est-il pas, à chaque fois, une bataille pour la vie ? La fragilité de l'image sert l'écriture éprouvante, mais vivante, de ces corrélations. Le bond suspendu de la jeune fille en est une... et son sourire... Quelques scènes comme cela, troublent : il y a les corps au repos des travailleurs par exemple, par lesquels Harun Farocki commence sa superposition de Westerbork avec les camps qui ne furent pas filmés ; allongés dans l'herbe par petits groupes, à la pause de l'après-midi, alors que l'on peine à croire qu'ils aient le droit de se reposer, le cinéaste ajoute immédiatement que ces corps font penser aux morts, entassés, filmés à la libération. Il dit aussi que les détenus ainsi acharnés au travail de la ferme, semblent eux-mêmes vouloir dire en jouant leur rôle de filmés : « ne déportez pas les travailleurs »... Toutes ces hypothèses que le film avance, reliées au visible des images, ne cessent de faire travailler la virtualité des temps, avec le savoir comme critère.

Le travail de reprise qu'effectue Farocki de ses vues est d'une actualité saisissante de par le placement de son analyse dans un présent. Si notre savoir est encore en cause ou en jeu dans ces images du camp, qu'il fait partie de l'agencement du film et façonne l'écriture de leur histoire, c'est parce qu'elles contiennent peut-être une autre mémoire à activer, quelque chose d'encore plus actuel : l'existence de ces corps filmés dans ce corps d'archive nous parle de la machine vivante dans laquelle ils sont pris. Dans *Respite*, le cinéma épouse la machine des camps, non du côté de la mort, mais du côté de la vie, bientôt éteinte et détruite, au point extrême où elle se trouve en état permanent de sursis, de « conservation »... C'est la caméra qui enregistre cette vie suspendue, nous dit l'arrêt sur image – mais aussi le camp qui est un lieu biopolitique spécifique, où tous les niveaux de la vie sont gérés, analysés, contenus, détenus, autogérés, pour être ensuite détruits, nous disent les autres images mouvantes. En faisant correspondre ces deux corps, Harun Farocki rend claire la participation des détenus à cette machine du camp, elle devient flagrante lorsque nous comprenons qu'ils donnent d'eux-mêmes cette image au filmeur. Et puis, le cinéaste remet en scène le présent du filmeur et des filmés dont la vie, malgré tout, continue. Les images vives et heureuses de Westerbork sont

l'objet d'un soupçon. Il faut bien continuer, disent ces images de concert, de théâtre... Comment peuvent-ils encore faire de la gymnastique, penser à conserver la santé et la forme, semble nous dire notre étonnement ? Que font là ces images de médecins dans des laboratoires ? Elles disent plus encore qu'une potentielle « zone grise » ou qu'un « quotidien réel » du camp de Westerbork ; elles racontent comment la zone grise existe dans toute situation historique ou organisation de la vie « suspendue ». La sélection d'archive que réalise Farocki n'a jamais rendu aussi explicite que le camp est ce lieu où le corps et les êtres doivent être protégés et produire, survivre et travailler. Le fait qu'ils y jouent de la musique et y font du sport rappelle tant la vie « normale »... C'est étrange de pouvoir constater *visuellement* que « l'état d'exception » dans lequel ont vécu les juifs et les tziganes de Westerbork est peut-être celui qui, aujourd'hui, est devenu la règle ? Lecteur de Giorgio Agamben (auteur de cette hypothèse politique et philosophique) et très certainement nourri par le travail du philosophe sur le témoin et Auschwitz, c'est peut-être cette part de l'image qu'il est parvenu à saisir dans *Respite* – à savoir, comment étonnamment elle renvoie au fondement de nos sociétés modernes⁴¹⁵. Dans la dernière partie du livre d'Agamben *Ce qu'il reste d'Auschwitz* consacrée à l'archive et au témoignage, on peut lire le passage de l'état de souveraineté à l'état moderne, que l'auteur emprunte à Foucault :

« Foucault – on l'a vu – explique la différence entre le bio-pouvoir moderne et le pouvoir souverain du vieil État territorial par le chiasme de deux formules. *Faire mourir et laisser vivre* serait la devise du vieux pouvoir souverain, qui s'exerce avant tout comme droit de tuer ; *faire vivre et laisser mourir* serait le mot d'ordre du bio-pouvoir, dont l'objectif premier est l'étatisation du biologique et la prise en charge de la vie. À la lumière des observations qui précèdent, on voit, entre ces deux formules, s'en glisser une troisième, qui saisisse la spécificité de la biopolitique du 20ème siècle : non plus *faire mourir*, non plus *faire vivre*, mais *faire survivre*. Car ce n'est plus la vie, ce n'est plus la mort, c'est la production

415 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun, *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 238-239. Cité précédemment, rappelons ici le fragment où Farocki en raconte sa lecture :

« en 2005 (...) Antje et moi rencontrions des amis une fois par semaine pour lire et discuter de textes ensemble. Parmi d'autres textes nous lisions *Ce qu'il reste d'Auschwitz* (*Remnants of Auschwitz : The Witness and the Archive*). Nous relisions également d'autres textes au sujet des camps et regardsions des films, que je montrais et discutais aussi dans mon cours à Vienne, à l'Academy of Fine Arts. (...) J'ai commandé au mémorial de Westerbork un DVD, avec le montage du documentaire tourné par Breslauer. (...) nous avons regardé ce matériel à mon séminaire. »

Dans ce passage au sujet des lectures, Harun Farocki fait notamment allusion au journal d'un interné de Westerbork, celui de Philip Mechanicus, dont il tire quelques informations sur le quotidien des détenus et des SS pour « lire » les images de Breslauer. Le livre d'Agamben étant plus philosophique c'est davantage sur le témoin, le rescapé et la zone grise qu'on pourrait y voir une influence, et, comme le titre anglais cité par Farocki l'indique, pour *l'archive*.

Ce qu'il reste d'Auschwitz est le troisième tome d'une série dite des *Homo Sacer* sur « Le pouvoir souverain et la vie nue », sous-titre du premier tome. C'est dans le second qu'Agamben se consacre à *L'État d'exception*, bien que la notion soit partout présente.

d'une survie modulable et virtuellement infinie qui constitue la prestation décisive du bio-pouvoir de notre temps. »⁴¹⁶

Il serait dommageable de croire que c'est dans la seule perspective que Westerbork fut un camp de transit, temporaire, que le film trouve son nom : *Respite / En sursis*. À l'aune des mots d'Agamben sur l'état de survie propre au biopouvoir du 20ème siècle, on peut lire tout à fait autrement ce sursis dont il est question dans le film. En restituant cette part incroyable de l'archive où Breslauer participe de cette machine en filmant les corps dans le présent de leur vie suspendue, Harun Farocki écrit pour nous une mémoire des camps à l'actualité brûlante. Le camp y est un non-lieu où les droits sont temporairement suspendus. Ils sont des exclus, ils n'ont même plus de droits, et ils vivent une vie « normale » jusqu'à ce qu'on décide de leur mort. Cette normalité est suspendue par Farocki grâce à deux gestes de cinéma que nous venons de voir : l'arrêt sur image qui interrompt une vie bizarrement joyeuse et réglée, bien que faite de labeur et de survie – et le renversement de l'étonnement des images de Westerbork par les références aux camps de la mort, qui conduisent ensemble à penser l'extraordinaire rareté de ces images.

« Suspension dans l'état de droit » : le film rend cinématographiquement lisible cette interprétation d'Agamben *en créant des images-sursis des détenus et du camp*. Ces deux façons de monter l'archive, nous l'avons vu, ne peuvent se faire sans notre propre interdiction ou étonnement devant ces images, sans immiscer notre propre savoir dans l'écriture du film. Dans l'espace même de leur absence qui est aussi le manque à être de l'archive, il nous est possible de les relier puis de les relire pour nous maintenant. Et c'est là que Farocki réalise le vœu de Godard, comme dans *Notre Musique* surgissaient encore les Indiens : même exterminés en Amérique un ou deux siècles plus tôt, ils nous rappelaient alors la réminiscence des morts et des luttes pour le territoire et l'identité. Ainsi dans leurs démarches de cinéastes Farocki et Godard vont-ils « contre leur temps »⁴¹⁷, en faisant du passé quelque chose qui nous est encore contemporain par des visibilitées faites de passé et de nécessités présentes, qui surgissent...⁴¹⁸ L'étonnement de voir ces images auxquelles on ne s'attend pas écrit dans *Respite* cette autre histoire, « intempestive », que Farocki met en scène en mettant les archives de Breslauer au travail critique du montage. Ainsi que l'écrit Christa Blümlinger :

416 AGAMBEN G., *Ce qu'il reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Payot & Rivages, Paris, 2003, p. 169.

417 NIETZSCHE Friedrich, *Deuxième Considération intempestive : de l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* », Mille et une nuits, Paris, 2000, p. 9 : « agir d'une façon *inactuelle*, c'est-à-dire *contre le temps* et, par la même, sur le temps, en faveur je l'espère, d'un temps à venir. » (nous soulignons ; traduction : Henri Albert).

418 Godard le fait en faisant surgir des fantômes, qui sont là, bizarrement dans le présent, et apparaissent pourtant très simplement à l'image. Là, debout, des silhouettes d'indiens nous font face. Il y a la normalité de la vision de l'image cinématographique – qui peut produire la présence des corps – et l'étonnement du surgissement des morts, du passé, des luttes. Farocki lui réalise une écriture semblable en reprenant « le corps » de l'archive comme « suspens », qui rend le corps filmé des détenus problématique.

« Dans les écrits de Farocki comme dans ses films règne un esprit critique – tout à fait au sens de Brecht – qui s'exerce sur la production des images, mais aussi sur l'économie politique, l'Histoire, les dispositifs technologiques. Relativement au cinéma, l'exigence d'une critique de la culture visuelle ne témoigne certes pas d'une méfiance générale envers l'illusionnisme des images animées, mais d'un effort pour ouvrir à la lecture certaines images récurrentes de l'espace public. (...) L'attention de Harun Farocki se porte sur l'emploi médiatique d'images et de sons issus de la technologie, et sur les conditions de leur production. Ses films esquissent les interactions sociales entre guerre, économie et politique sur la toile de fond d'une histoire audiovisuelle de la civilisation et des techniques. »⁴¹⁹

Les images d'archive du camp de Westerbork font partie de cette histoire guerrière et audiovisuelle de notre temps. Présentement la nécessité de faire un travail de mémoire sur de telles images est, selon nous, soutenue par cette mise en tension de l'archive vers le présent. En connectant notre savoir à ces images dans cet étrange mélange des temps, Farocki monte les images de Breslauer dans la perspective d'écrire aussi avec elles une lecture critique de l'histoire. Les images des camps ne nous ont que trop souvent seulement horrifiés au point de ne jamais pouvoir réellement représenter ou penser la réminiscence et la présence de son fonctionnement. La reprise d'archives dans un film nouveau doit aussi comprendre *comment* le matériau cinématographique lui-même permet de mettre en jeu la mémoire des camps comme quelque chose d'actuel. C'est à la mémoire qu'il faut *donner forme*, plus que nous ne « devons » « absolument » écrire les camps. C'est pourquoi, en coupant ces prises de noirs et de texte, en arrêtant les images pour s'attarder sur un détail ou un corps, le rythme du montage devient une forme d'étude adaptée pour donner aujourd'hui à ces images une lisibilité nouvelle, inactuelle. Le travail du matériau y est primordial : il faut voir comment l'image est prise dans sa considération plastique afin de comprendre les films que Farocki écrit, ainsi que « l'usage théorique et pourtant sensuel, presque tactile, qu'ils font du matériau iconographique »⁴²⁰. Les images employées, dans leurs divers natures et grains, ne cessent de nous rappeler qu'elles sont justement, des images. Archives fragiles de Breslauer dans *Respite*, images à la texture vidéo des caméras de surveillance dans *Prison images...* Les affrontant avec leurs temporalités et leurs plasticités, Farocki est un cinéaste qui ne cesse de s'interroger sur la spécificité de son matériau. Selon lui, « il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations.

419 BLÜMLINGER Christa, *Reconnaître & Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p 13.

420 *Ibid.*, p 14.

[...] Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obscurcissent l'image ». D'abord les images donc. De leur plasticité provient la puissance critique contenue en elles. Cela doit aussi nous mener à une réflexion sur l'image d'archive en tant que document spécifique que le cinéaste et l'historien appréhendent tous deux. Ici, si cette réflexion peut se poursuivre et apporter des pistes nouvelles, *c'est que le traitement de l'archive de Farocki est un traitement filmique, que c'est en cinéaste qu'il observe et met en scène des images qui font partie de l'histoire*, comme celles de Breslauer par exemple. Le regard posé par Farocki sur les archives va donc maintenant devenir une question centrale pour nous. Comment « recherche »-t-il ce sens enseveli ? Quel rapport au « matériau-image » proposent les formes filmiques qu'il invente dans ce but ? Parce que le cinéaste pose des questions essentielles à l'image, et que l'histoire pose des questions pertinentes à son matériau, naît entre les deux ce que nous pourrions appeler une démarche de cinéaste-historien. Harun Farocki en est un, et nous voudrions continuer de montrer toutes les richesses de sa méthode au montage.

Quant à la forme de mémoire même dont est capable le montage, nous avons vu par nos exemples que Farocki opte pour un angle très spécifique d'écriture. L'archive est soutenue par des trous, des noirs, des mises en scènes qui soutiennent sa fragilité. Elle est un corps que le montage met en question. Avec l'archive, Farocki n'interroge pas la représentation de l'histoire *mais les formes de son écriture*. Il faut voir là quelque chose de sa démarche d'écriture, de reprise, de montage : monteur et agenceur avant d'être auteur ou filmeur, le matériau employé prime chez lui sur celui qui tient un discours, l'archive prime sur l'historien qui la reprend. Pour ne pas l'écraser par un excès d'autorité, ni la laisser tomber dans un néant de subjectivité, Farocki possède une façon très étonnante de considérer l'archive dans son travail. Elle est une matière indépendante, préexistante – et pourtant très écrite, très reprise.

Comme l'archéologie montrait son travail de dégagement des différents points de vue dans l'image et dans l'histoire, la reprise mémorielle du montage met l'archive en question, en doute. Elle est une matière pour écrire des films, pour écrire l'histoire, mais elle est aussi déjà existante, résistante. L'image d'archive possède une résistance interne qui provient de sa matière, comme s'il y avait en elle quelque chose qui refusait qu'on la reprenne n'importe comment. Chez Harun Farocki, montage et reprise des images nous apprennent cette lutte avec l'archive, lutte qui n'est que le reflet des questions qu'elle nous pose.

Dans la partie suivante, la mémoire n'est plus uniquement celle de la matière de l'archive et des trous du montage qui montrent la fragilité, la rareté et la difficulté d'écrire avec des images survivantes, et l'éthique d'une telle représentation ; elle proposera plutôt d'éprouver au cinéma la question historique de la représentation à l'endroit du récit. Le film ne

« re-raconte » pas l'histoire, n'« utilise » pas les archives, mais pourtant il en fait le récit : un récit en lui-même mémoriel, fait d'oublis, de souvenirs. En tant que forme d'écriture adoptée par Farocki, la mémoire sera un processus qu'il nous est donné d'expérimenter en tant que regardeurs, interrogeant par là le devenir-film de la mémoire en même temps que sa légitimité historique.

2.2.2. Le film écrit comme un processus de mémoire : partager l'enquête sur les archives

Respite, le film qui constituait notre exemple principal jusqu'à présent, ne doit pas nous méprendre sur le traitement plastique et historique que Harun Farocki réserve à l'archive. *Prison Images*, un film presque entièrement composé d'images de caméra de surveillance, montre que dans son œuvre ce travail formel concerne un grand nombre de type d'images « préexistantes » – et non seulement des images qui ont filmé un événement « historique » en soi. À bien regarder *Respite*, l'historicité des images de Breslauer ne se met à exister concrètement pour nous non pas dans la référence aux événements de déportation qu'ils filment, ou parce que les images filment réellement le camp de Westerbork, en 1944. Faisant primer leur existence cinématographique, rapidement Farocki se concentre sur les indices visibles de leur mise en scène et les fait *devenir images*. Si cela avait pour vocation de prendre les images pour des images et non pour des preuves, et pensait la spécificité du document qu'est « l'image » d'archive, on peut trouver un autre bénéfice à cette façon de monter l'archive. C'est l'histoire qu'elle contient qui devient possible parce que Farocki écrit avec elle un film *nouveau*, parce qu'il n'hésite pas à re-prendre l'image, la recadrer, la ralentir ou la répéter. *L'image devient historique depuis la visible recherche plastique, matérielle et historique que le montage permet de faire*. Ces gestes (ralentir, arrêter, faire apparaître depuis un écran noir...) ne sont d'ailleurs pas que des indices d'une recherche que le cinéaste effectuerait parce qu'il connaît l'image et son médium, ils fondent aussi le récit qu'en écrit Harun Farocki.

L'hypothèse par laquelle il nous faut commencer le second pan de ce travail est que, profondément ancrées dans l'histoire de fait, les images de l'interné juif Breslauer *deviennent historiques* par le traitement mémoriel que le montage leur imprime. Farocki, en plus de les étudier, les reprend, nous les remontre, et écrit avec elles. Qu'elles soient l'objet d'étude *et* la matière d'écriture est d'ailleurs le propre de sa démarche de « cinéaste-historien ». Ses films racontent le processus de transformation des archives et, pour cela, adoptent le récit d'une mémoire en train de se faire. Il en résulte des formes de montage qui sous-tendent le processus de devenir filmique de la mémoire, en épousant les processus de la mémoire.

Quelles sont les formes de montages qui montrent la mémoire en train de s'écrire, les images en train de devenir historiques ? Voilà ce que nous devons étudier, cherchant par là même à voir comment Harun Farocki écrit la mémoire comme une chose où nous avons part.

Reprise de Hervé Le Roux est peut-être le film qui a le plus poussé ce travail de l'image, où elle devient presque un souvenir à la surface de l'écran. Son film se compose de deux matières : des situations d'entretiens avec les anciens de Wonder, et la petite archive tournée à cette même usine de piles, en 1968, par des étudiants en cinéma. À chaque acteur de Wonder retrouvé en 1990 par le réalisateur, nous voyons et entendons des fragments différents du film d'archive qu'ils regardent. Il a plusieurs fonctions, de mise en scène et d'écriture : au tournage, le film d'archive déclenche la parole des témoins dans le présent ; dans le récit, revenant à chaque personne rencontrée, il rythme la quête du réalisateur ; au montage, son utilisation parcellaire et fragmentaire crée une fraction de mémoire, et montre la portion que chacun représente, révélant la partialité de la mémoire personnelle. Le montage imbrique l'archive et ces entretiens d'une façon pourtant très novatrice pour assumer une forme de mémoire inédite : il crée une « physique » de la mémoire, faisant revenir les images à la surface de l'écran comme si elles s'inscrivaient sur une membrane. Dans leurs ralentis et retours, apparaissant disparaissant, elles semblent s'oublier elles-mêmes ou revenir tout à coup dans notre tête. Il y a concordance entre l'autonomie des images dans le récit, leur apparente désorganisation, et leur existence mémorielle pour nous. Elles ne font pas que « mimer » la mémoire, elles en fabriquent une par leur montage. Devant nos yeux « la voilà ! », nous pouvons « la voir », l'image surgit comme un souvenir qui adviendrait sur l'écran, en même temps qu'elle crée un faux souvenir pour nous qui n'avons pas vécu cette situation de grève en juin 68. Le retour de l'archive crée de la mémoire pour nous, et nous inscrit dans l'histoire de Wonder.

Au regard du travail de Le Roux, nous pouvons réfléchir désormais plus amplement à la façon dont Farocki invite lui à penser la matérialité mémorielle de l'image cinématographique dans des gestes de montage, fragmentation et parcellisation de l'archive. Par exemple, Le Roux utilise des portions de sons, des fractions d'images, mais jamais le film dans son entier. Farocki lui, ne conserve dans *Respite* que la prise « muette », sans le son qui aurait dû être ajouté pour construire le film commandé par Gemmeker. Ce sont des gestes de « soustraction » du montage, de retranchements, qui concrètement permettent à la mémoire de montrer ses manques et les difficultés qu'elle pose pour « devenir historique ». Sa difficulté à s'écrire dans son « entier », comme une vue de cinéma normale, dans une séquence narrativement fluide et sonore, rend la mémoire à sa propre bataille. En cela, *Reprise* nous apprend trois éléments perturbateurs sciemment choisis par Farocki qui concourent à écrire *Respite* comme un film de mémoire qui met la mémoire au travail du film. Ce sont :

- 1. la disjonction image-son (ou le choix d'un rapport image-son peu courant et non pas employer un commentaire vocal qui serait « avec l'image », un son qui l'habillerait).
- 2. l'isolation de fragments d'images (un petit corpus choisi par Farocki sur les 90 minutes tournées, mais surtout des gros plans que lui-même effectue, comme le recadrage sur la valise de Frouwke Kroon, une déportée filmée par Breslauer).
- 3. l'apparition soudaine des images (le surgissement depuis le noir de l'écran, auquel il faut maintenant ajouter une certaine non-naturalité des images : elles ne forment pas un récit classique mais des surgissements par éclats, morceaux, au gré de la recherche et de son écriture).

Le film de Harun Farocki parvient donc à faire de cette archive une image de mémoire non parce qu'il re-raconte avec elle quelque chose de nouveau, mais parce qu'il effectue de grands efforts de retranchements pour briser la naturalité du film (1.), des images (2.), du récit (3.).

Farocki cherche à enlever tout ce qui empêcherait l'accès à la mémoire et bloquerait la venue du souvenir comme souvenir. En cinéaste, il répond par ces trois éléments que nous venons de citer, qui sont des propositions en images et en sons, choisies avec parcimonie. Ils correspondent aux trois gestes de montage mémoriels à décrire dans cette partie : retrancher et soustraire (2.2.2.1.), répétition et recadrages (2.2.2.2.), les intervalles (2.2.2.3.). Pour chacun d'entre eux, nous observerons comment ils permettent à Farocki d'écrire ses films comme des processus de recherche.

Si filmiquement ils donnent l'impression d'une mémoire, la forme qui en résulte est surtout une façon de partager l'enquête qui a lieu sur les archives. De tels gestes de montage ne renvoient pas uniquement les archives à leur partialité, à leur mémoire à elles, mais à leur écriture pour nous. En nous incluant, nous invitant, le montage met en jeu notre mémoire de spectateurs en même temps qu'il montre comment le cinéaste fait advenir d'un document, d'une archive, des éléments pour l'histoire – en d'autres termes, *comment il mène l'enquête*. En étudiant ce double jeu entre « notre mémoire » et « son enquête », peut-être trouverons-nous les tenants de cette écriture, très montée et fragmentée, comme une reprise « en cours » où les deux processus (« processus de mémoire » et « processus de recherche ») s'interpénètrent au montage.

Les deux processus écrivent le récit et sont la condition de son partage. Chez Farocki comme chez Le Roux, les gestes de montage choisis pour produire une *mémoire des images qui soit aussi une recherche sur les archives en question* doivent, en plus de révéler l'envers du travail du cinéaste, prendre la forme d'un travail en cours où le regardeur peut s'immiscer et prendre le train en marche. Il nous faudra alors voir dans quelle mesure le montage dit

« mémoriel » est ce qui chez Farocki écrit l'enquête sur les archives dans un récit où « recherche du cinéaste » et « activité du spectateur » sont liés. En somme, nous verrons comment « faire du processus de recherche un instrument de connaissance »⁴²¹ est ce qui rend son enquête partageable et, avec elle, l'histoire de ces archives.

2.2.2.1. Premier geste. Retrancher et soustraire.

Le choix d'un rapport image-son peu courant consiste à clairement écrire le film avec ces deux éléments : les images et les sons. Dans le cinéma de Farocki, ils n'entrent pas en rapport l'un avec l'autre sans être une écriture profondément voulue, choisie, à même de créer du sens par interférences, complétudes, incommensurables... C'est un jeu de l'écart. Il sert à briser la naturalité du film, à la fois pour ne pas le prendre pour le réel, ni pour un discours. Celui qui nous concerne ici est un retranchement de toute source sonore : le silence de *Respite*. En quoi participe-t-il d'une écriture mémorielle de l'archive, qui nous informe cinématographiquement de son histoire ?

Le film repris comme vue silencieuse n'est d'abord pas qu'une façon de rendre l'archive à son intraduisible témoignage, à la mort du filmeur ou à la fragilité de l'image. Le silence permet d'inventer de nouveaux rapports entre l'image et son commentaire. Plutôt qu'une voix off ne vienne se glisser sous les images et leur conférer automatiquement du sens dans un rapport, justement, de commentaire, Farocki choisit le silence et les cartons pour montrer la difficulté qu'il y a à faire advenir la mémoire des images (ainsi que nous l'avons vu au tout début de cette partie, leur noir, leur écriture). Les cartons viennent en contrepoint, interrompent la fluidité des images et, surtout, les désignent comme ce qui doit être questionné. Ils sont la mise en scène de la question que l'historien comme le cinéaste doivent poser au document pour faire advenir de lui un témoignage, et montrent formellement que les images ne vont pas toutes seules, qu'en termes de sens, elles aussi doivent être questionnées. Le témoignage n'existe jamais seul, il est toujours « déposé » à l'historien ou à la caméra. Déposé ne signifie pas qu'il est offert par le témoin. Le mot marque plutôt son caractère suspendu : déposé veut dire que le témoignage est « en attente ». Il est en attente d'être repris par celui qui saura le « faire parler ». Historien et cinéaste se rejoignent alors dans ce que la mémoire et le témoin attendent d'eux : des gestes pour leur rendre un peu d'écoute, un peu de temps, un peu d'actualité. On retrouve ce problème dans le montage qui reprend une archive. Chez Farocki, ce sont donc concrètement les cartons qui viennent poser les questions : « en

421 L'expression est de l'anthropologue Gérard Althabe. Nous la connaissons indirectement par un séminaire d'anthropologie de l'Université Bordeaux 2 : *L'Ethnopragmatique*, Cours libre de Bernard Traimond, 2013. Voir aussi TRAIMOND B., *Penser la servitude volontaire : Gérard Althabe un anthropologue du présent*, Le Bord de l'Eau, Bordeaux, 2011.

quoi ces images nous regardent-elles ? », « pourquoi est-on étonné de voir des images joyeuses d'un camp ? ». Ils nous montrent l'envers du travail historique que Farocki réalise avec elles. D'abord, son montage nous donne l'archive de façon inerte, comme un cours normal, comme un simple film. Puis, il l'entrecoupe de questions, qui vont la rendre actuelle et problématique. Si nous avons observé précédemment l'éthique d'une telle représentation, il faut maintenant voir la façon dont le silence permet vraiment d'entrer dans un rapport tout à fait différent avec l'archive. Non seulement il impose une forme de concentration, une sorte de latence réceptive, mais dans le cas de *Respite*, il permet à la question de s'adresser encore mieux aux images. Comment est-ce possible ? Comment le silence soutient-il très justement le devenir de la mémoire pour nous ?

Ces cartons de textes, qui viennent prendre tout l'écran, interrompant l'image, sont empruntés au muet. Avec une certaine cohérence, ils correspondent à l'abstraction sonore réalisée par Farocki pour reprendre cette archive. Mais a-t-on remarqué que les cartons, comme type d'image, demandaient à être lus ? Et que précisément ils ne font pas appel à la fonction de vision de l'œil, mais à une fonction de lecture ? Au cinéma, on voit et on entend, mais aussi, on lit. En choisissant ces cartons il y a comme une invitation à *lire l'archive*. Cependant, ils ne nous vouent pas à interpréter le sens des images uniquement en fonction de la question ou du commentaire qui s'y inscrit. Ils sont très présents et reviennent souvent. Avant tout, ils engagent l'œil lui-même à lire. En effet, lorsque nous passons d'un carton à une image, l'œil possède une attention neuve pour son apparition. De plus le carton, qui est « lu », permet très certainement de mettre l'œil dans une disposition de lecture plus que de vision de telle sorte que le regardeur est plus vivement attentif à la présence de détails, à l'enchaînement des images, à ce qu'elles prétendent montrer. La grande concentration de ce film vient de là, non pas d'un brio pour découvrir des éléments historiques dans des images de cinéma, mais de la mise au travail, en silence, de l'œil du regardeur pour lire l'archive. Ce n'est pas que le travail de l'historien que de lire des documents, « lire » c'est aussi une « composante de l'image » muette. Deleuze l'avait remarqué et en avait fait un chapitre de *L'Image-temps*. Au tout début de celui-ci, il écrit :

« (Une) différence apparaît peut-être si l'on compare les composantes de l'image muette et de l'image sonore. L'image muette est composée de l'image vue, et de l'intertitre qui est lu (seconde fonction de l'œil). »⁴²²

422 DELEUZE Gilles, « Les composantes de l'image » (chap.9), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 292.

Dans *Respite*, le muet renvoie les vues de Breslauer à leur silence et fragilité, de même qu'il renvoie les archives nouvellement reprises non à leur besoin de parole, d'observation ou d'explication, mais à leur besoin de lecture, « seconde fonction de l'œil ». L'absence de son rappelle le film à son état inachevé et permet plus aisément de se concentrer sur l'intention qui présidait à ces rushes. Pour cela, les cartons instaurent avec cette archive et nous un contrat de lecture. Ils exhibent la parcimonie de leurs signes : ce sont de sobres cartons, qui comportent en grande partie des phrases descriptives. Ils en disent juste assez pour que l'œil ait par la suite quelque chose à faire. C'est pourquoi il importe peu d'avoir « vu » ou non un détail dans l'image. Il importe d'être en train de le faire. Si la première fois on ne l'a pas vu, c'est qu'il n'était pas lisible, ne faisait pas sens.

Le montage de *Respite* va non seulement fonder là sa dramaturgie, mais écrire un processus de connaissance des images qu'il nous est donné d'expérimenter et par lequel l'histoire devient nôtre. Dans *Respite*, les cartons proposent en effet de lire les images en incluant notre regard dans la recherche des détails. Par exemple, le film montre un match de foot, avant de préciser que derrière, à l'arrière-plan, sont visibles les baraques du camp. Si la première fois que nous regardions les images nous ne les avions pas vues, le carton offre de les regarder et de les faire signifier. Pour ce faire, le cinéaste choisit par ailleurs une image au cadre légèrement plus élargit, ce qui montre à quel point le rapport entre les cartons et les images, entre ce que Farocki nous montre et ce que nous voyons, est le fait d'une *écriture*. La seconde fois que nous verrons les baraques au fond du match de foot, le détail s'extirpe, puis nous commençons à lire l'image avec le sens que le cinéaste lui a donné, à savoir marquer effectivement que ce match de foot n'a pas lieu nulle part, de façon simple, malgré la vitesse naturelle de l'image, le déroulé de la reproduction de l'archive ; à l'arrière-plan il y a ce détail qui doit être lu parce qu'il témoigne de l'endroit où a lieu ce match : les baraques nous disent le camp, exactement comme la tour de garde qu'il relève au fond des images de gymnastique. Ce qui est très intéressant dans un tel montage, c'est qu'il écrit avec la mémoire du regardeur et que c'est avec elle que l'image, la seconde fois, va changer du tout au tout. Non seulement nous saurons en tant que spectateurs qu'il faut voir cette tour de garde parce que le carton la désigne comme ce qui doit être vu (là, au fond de l'image), mais *la présence même de ces éléments visuels vont venir modifier la lecture que nous opérons des images*. Le détail n'est pas épinglé pour lui seul. Le carton le désigne, puis nous le voyons, mais son retour « su » provoque plus encore. Voir les baraques du camp après le carton qui nous dit ce qu'elles sont, où elles sont, c'est modifier le sens du déroulé de ce match car il devient tout à coup moins anodin... Il se voit « complété » d'une localisation dans le camp qui nous précise, elle, que le match *avait quand même lieu*... L'écriture de ce détail d'arrière-plan que sont les baraques du camp de Westerbork, à bien y regarder, est vraiment passionnante pour le regardeur de

Respite non pas pour son effet de surprise à rebours (« ah voici les baraques que je n'avais pas vues ») que pour la propension que finit par prendre le détail dans le film. Jointe au match de foot en effet, elles nous parlent moins du lieu du match que de son avoir lieu tout court : *il avait quand même lieu* se dit-on, avant que la le plan du match filmé par Breslauer ne s'achève. Ainsi ce détail dans l'image nous informe-t-il, finalement, de tout autre chose que d'une simple visibilité ou d'un simple fait spatial, localisable, prouvable. Cette séquence nous apprend plutôt ce qu'est un détail d'une archive de cinéma et comment une connaissance en est possible, et aussi, quelle connaissance le film permet d'écrire, d'atteindre, de fabriquer. La dramaturgie proposée par la mémoire d'un plan vu deux fois rend très justement les plans anodins à leur propre « signe » tragique, qui ne peut être interprété et lu d'une image que si le spectateur lui-même fait un effort de complétude entre une sensation présente et une visibilité passé. Autrement dit, ces baraques, il faut que nous-mêmes nous nous souvenions les avoir vues une première fois pour comprendre, lorsqu'une image revient, que « lire » des archives ce n'est pas juste « bien voir ». Il s'agit plutôt d'un travail très précis qui consiste à associer des signes d'une visibilité passée (les baraques, le match de foot, la tour de garde, la gymnastique) en un agencement qui comprenne leur présence dans une archive (c'est-à-dire dans une image de cinéma, répétable) et qui produise justement une connaissance. Par ce montage, Farocki reproduit pour nous son travail de « lecture » des archives en tant que cinéaste qui a conscience :

- de l'influence des images, de l'avant et de l'après ;
- de l'importance de l'observation et de la venue d'un détail au sens ;
- ainsi que de l'écriture filmique de ce sens, qu'il se propose d'écrire en montant tout le film comme « une recherche », où la mémoire de celui qui regarde participe à cette création.

Résumons. Par le choix du muet et un montage qui propose de « lire » l'archive – voire même, de la comprendre tragiquement – Farocki fait de la chose à étudier, son matériau d'écriture. Cet état duplice de l'image d'archive est soutenu par les cartons qui l'entourent en permanence, de leurs phrases muettes, pour questionner au plus près les images et leurs détails : l'archive est belle et bien regardée comme une chose « filmée », qu'il faut « lire ». Le récit de *Respite* construit de la sorte un regard qui, en plus d'être studieux, est réellement celui de la lecture du matériau telle qu'un cinéaste l'effectuerait au montage. L'absence de son participe de clairement de ce désir, puisqu'elle confère à l'archive un état proche du rushes. Il ne demande pas au spectateur un regard de spécialiste. Au contraire, il rend possible un regard cinéaste sur ces images, dont la lecture sera d'autant plus historique et qu'elle sera dramatiquement au plus près de l'archive cinématographique.

Ensuite, cette proximité que le regardeur entretient avec l'image du passé est le fait du montage. L'archive, répétée et revenant comme une chose dont on se souvient, en appelle à notre propre mémoire, à notre souvenir. Le film écrit par Farocki actualise ainsi l'archive de Westerbork en la destinant à un regard, à un présent qui se sent « visé par elle »⁴²³. Le montage joue en effet de notre mémoire des images autant qu'il produit pour elles un régime de visibilité qui leur donne le statut de « données de la remémoration »⁴²⁴, par lequel elles écrivent la venue de la mémoire dans le présent. Par leur montage dans un film nouveau, Farocki donne à ces images un peu de temps, de regard et d'actualité, et il crée avec la répétition de l'archive une mémoire pour nous, mémoire de cinéma qui nous intime de comprendre le travail de mémoire à faire autour de ces images. Il ne faut pas oublier que ce montage mémoriel nous convie à une lecture actuelle des archives en favorisant notre disposition à leur visionnement, leur découverte et leur étude. Devenues des « données de la remémoration » pour nous, les images rencontrent notre présent regard de telle sorte que nous pouvons, avec un film, « rencontrer »⁴²⁵ l'histoire des archives.

Lorsque Harun Farocki évoque sa découverte du film de Breslauer et des premiers visionnements qu'il en effectue, le cinéaste lui-même parle de « lecture » des images. Commenant son travail sur cette archive, il raconte :

« D'abord, j'ai commandé un DVD au mémorial de Westerbork, avec le montage du documentaire tourné par Breslauer. Quand nous avons regardé pour la première fois ce matériel à mon séminaire, nous avons tous du mal à lire ces images. Un étudiant remarqua un homme dans la gare du camp qui aidait un policier à fermer la porte coulissante du wagon dans lequel il était lui-même déporté. Presque tout le monde qui montait dans le train avait des bagages, et nous réalisons qu'il nous fallait considérer que toutes leurs affaires leur seraient enlevées par les Nazis aussitôt à l'arrivée à Auschwitz. Prenant cela en compte, les paquets, les colis et les couvertures qu'ils emportaient – qui indiquent habituellement un changement de lieu forcé – devenaient des signes tragiques (turn into tragic signs). »⁴²⁶

423 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 435.

424 BENJAMIN W., « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire*, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, p. 190.

425 *Ibidem*, pp. 190-191.

Nous constatons que le penseur donnait aux « données de la remémoration » la capacité de provoquer la rencontre avec le passé. Benjamin écrivait : « Les correspondances sont les données de la remémoration. Non les données de l'histoire, mais celles de la préhistoire. Ce qui fait la grandeur de l'importance des jours de fête, c'est de permettre la rencontre avec une "vie antérieure". » D'une façon similaire, le montage mémoriel de Farocki permet une rencontre avec le passé des images ainsi montées. C'est une « correspondance » entièrement due au montage qui, avec ses formes de mémoire, met en rapport notre regard présent avec l'image passée.

426 FAROCKI H., « Written Trailers », in *op. cit.*, p. 238.

La dramaturgie de ses propres découvertes lors des visionnements semble avoir donné au film sa forme, celle d'un processus de lecture à la fois studieux et dramatique. Telle que Farocki la monte, la scène des baraques produit le même effet. D'abord on a « du mal à lire ces images » et puis, à force de les regarder, de les lire, des choses se font remarquer. Ensuite, parce que « ce qu'on y voit » n'a dans le contexte et pour les acteurs pas le même sens que pour celui qui les relit aujourd'hui, on pressent une tragédie de ces images. C'est même au présent qu'elles deviennent des « signes » c'est-à-dire qu'elles prennent valeur de symptôme, qu'elles documentent quelque chose. Ici en effet, le « signe » est le lieu commun de l'histoire et du cinéma. Dans une écriture qui fait valoir un indice de l'image comme important pour documenter un fait (du côté de l'histoire) et valoir un signe qui transforme la vue d'archive en un drame filmé (du côté du cinéma), le document et la tragédie se « signent » ensemble. La très grande justesse de la proposition de Farocki pour le match de foot et les baraques vient de cette compréhension de l'archive, de son caractère « indiciaire » et de la connaissance qui en est possible⁴²⁷. D'où l'écriture qui éveille cette sensation d'une vue du camp d'abord « reproductive » puis l'interruption de cette prétendue normalité par un carton et par un détail que même notre connaissance postérieure n'avait permis de distinguer et qui, pourtant, est le véritable sens tragique de ces images. Ce n'est pas ce qu'elles montrent réellement qui fait sens, mais la lecture que nous opérons aujourd'hui du signe.

427 GINZBURG Carlo, « Traces », in *Mythes Emblèmes Traces*, Verdier, Paris, 1986, p. 277.

Pour l'historien Carlo Ginzburg, le savoir historique est « de part en part indiciaire » et c'est une chose que l'historien de métier doit avoir à l'esprit, tout particulièrement lorsqu'il travaille autour des archives.

En permettant à son montage d'aller de l'indice au fait qu'il documente et construit pour l'histoire, et du signe visible à son propre drame pour le récit cinématographique qui en est possible, Harun Farocki invente un passage « indiciaire » commun au cinéma et à l'histoire des archives. Son écriture plastique et analytique de l'archive (qui reproduit l'examen des images) est aussi une méthode historique, où le choix épistémologique qui ressort est celui d'une étude de la mémoire, matière et connaissance des images comme étant toutes « de part en part indiciaires ».

Carlo Ginzburg prétendait rapprocher, autour de leurs méthodes et de leurs usages de l'indice, trois savoirs : celui de l'historien, du détective, et du chasseur. Leur rapprochement était l'occasion de mener une analyse épistémologique des sciences dites « humaines », et leurs savoirs respectivement « de part en part indiciaire(s) ».

Dans *Mythes Emblèmes Traces*, l'indiciaire est notamment la qualité du savoir médical et psychanalytique, où le « symptôme » n'est autre que ce détail interprété, supposé anodin, caché ou inconscient, et qui mérite attention pour ce qu'il pourrait révéler. Le micro-historien qu'était Ginzburg n'a pourtant pas la même méthode d'analyse. Travaillant à partir des « traces », il a néanmoins en commun avec la médecine et la psychanalyse de posséder un savoir dont la matière et le résultat étaient, de toute façon, « de part en part indiciaire ». Mais nous reviendrons sur son travail. À la page indiquée, Ginzburg fait un récapitulatif des noms qu'il donne au paradigme indiciaire : « le paradigme que nous avons appelé, au fil du discours, selon les contextes, cynégétique, divinatoire, indiciaire ou sémiotique »... Dans le cas d'un film et dans le contexte de *Respite* tout particulièrement, si on présuppose aux images de Breslauer un caractère divinatoire, c'est bien, comme Farocki le pressent, parce que nous savons déjà ce qu'il va leur arriver (les affaires, les couvertures, les valises, confisquées à l'arrivée par exemple...) Le divinatoire évoque en ce sens moins la possibilité de « prédire » que de « lire » les archives à l'aune de ce savoir, d'être capable de « tisser » un lien entre une connaissance postérieure et un pressentiment étonnant à la vue « présente » des images lors de leur reproduction.

Pour finir, en termes de cinéma, le terme d'« indice » correspond mal à l'étude de l'archive comme représentation construite, puisque c'est un trait de cinéma qui fait signe, et non à proprement parler un indice réel de l'image qui devient un fait de l'histoire. L'indice de cinéma est un « signe » et, capturé dans l'archive, il reste un trait de cinéma. Ces précisions devront permettre d'appréhender, un peu plus tard, la spécificité de la trace cinématographique et de l'indice qu'elle donne. (Notre hypothèse étant que, puisque que l'indice provient d'un trait de cinéma, c'est un indice inséparable de sa forme. Ce qui est aussi important pour l'analyse à mener sur les images d'archives, que pour leur écriture au montage.)

Farocki a utilisé cette dramaturgie de nombreuses fois dans *Respite*. Elle ne va pas sans une extrême singularisation de la situation de lecture dans son ensemble. D'abord il y a l'illisibilité des images pour nous, qui nous est présentée par le cours des images muettes, qui donne au passé son autonomie et sa confusion. Ensuite des cartons décrivent très précisément ce que nous avons vu en interrompant les images pour proposer de « revoir » ou « reraconter » ce qui avait été filmé, ce qui avait eu lieu, comme par exemple la phrase que Farocki fait surgir à un moment de son montage : « Ce jour-là, un garçon salua pour dire au revoir » ou, comme l'avait remarqué son étudiant de Vienne : « Un homme aida à fermer la porte coulissante du wagon dans lequel il était lui-même déporté. » En réécrivant au présent et de façon détaillée ce que l'on voit, des images déjà vues changent de sens. Le récit de Farocki prend en compte les divers temps qui traversent les images pour qu'à notre tour nous soyons attentifs à la façon dont ces temps polarisent les signes dans notre lecture. C'est ce que racontait Farocki de son observation des archives : les bagages sont tragiques si l'on sait qu'arrivés à Auschwitz ils vont leur être retirés.

Au montage, le cinéaste produit cet effet à condition de reconstruire la situation de lecture dans sa singularité (temps, images, regards, savoirs) et d'en faire le récit. D'abord les cartons, et l'emploi à contretemps des informations qu'ils distillent, forment une proposition de lecture qui correspond encore une fois à notre contemporanéité ainsi qu'à notre savoir. Aussi, puisqu'on ne peut dans un tel montage comprendre un fait filmé qu'à condition d'observer la façon dont l'archive les a enregistrés et nous les retransmet, cela permet de lire ces images au plus près de ce qu'elles sont : des traces, de « part en part indiciaires »⁴²⁸ et « de part en part cinématographiques ». Enfin, c'est une proposition qui offre au regardeur l'attention nécessaire au visionnement de l'archive, en tant que lecture soucieuse des détails, mais aussi de la manière dont ces détails acquièrent une vérité tragique parce qu'ils permettent de dire dans un film : « ce jour-là ». Les temps singuliers qui habitent l'écriture et la lecture de l'archive sont liés au montage pour produire une connaissance temporalisée des images, où le tragique et l'historique (un enfant salua, un homme aida à fermer la porte du train) donnent au récit filmique sa portée et sa consistance. Le processus de recherche (du cinéaste) et le processus de mémoire (du regardeur) y remplacent donc le commentaire usuel, et situent chacun à l'endroit où il peut s'insérer dans le récit. Historiquement comme filmiquement, les bénéfices d'une telle écriture sont immenses, puisqu'ils retracent la possibilité d'une connaissance en la temporalisant dans une écriture de la relation.

C'est même pour cette raison que nous pourrions dire qu'il n'y a chez Farocki jamais d'empathie qui n'existe avant les images, c'est-à-dire avant le drame qu'elles portent elles-mêmes. L'archive du jeune enfant qui salue pour dire au revoir n'est, dans *Respite*, tragique

428 GINZBURG C., « Traces », in *op. cit.*, p. 277.

que lorsque nous comprenons l'existence temporelle conjointe pour nous de deux choses : la survivance de l'archive et la mort des filmés, qui existent dans ce présent qui nous est subitement commun : « dans l'image », « ce jour là », « il a salué ». Warburg appelait cela « la complexité intervallaires des choses du temps »⁴²⁹ qui se montre parfois dans la « *Lebensenergie* » des images : « l'image bat, se meut, et se débat dans la polarité des choses »⁴³⁰. Ainsi chez Farocki l'archive a, de par sa survivance, des « origines hétérogènes » en tant que chose de l'art et chose du temps. « Elle nous appelle à un contact matériel (*Materie*) puis nous rejette dans la région sémiotique (*Zeichenmässig*) des mises à distances »⁴³¹. Elle est une matière qui a sa propre mémoire que nous pouvons sentir, puis nous rejette dans le « signe » (*Zeichen*) ou le « symptôme » qu'elle convoque finalement pour nous. De la sorte, un salut *devient* tragique. Un signe devient tragique *par une écriture*. Chez Farocki, le montage donne à sentir ce nœud serré, où l'archive *provient* du passé mais *revient* au présent.

Le silence a aussi une autre vocation et c'est Deleuze qui nous aide à l'analyser. Poursuivant son étude des composantes de l'image, le philosophe dit en effet des intertitres du muet qu'ils ont pour fonction de faire parler les images au discours indirect. Il prend l'exemple comique d'un énoncé : « Je vais te tuer ! » est-il écrit sur un carton du cinéma muet. Dans le cinéma parlant, le « je » qui profère cette parole est inévitablement celui qui la prononce, celui qui menace. Sur un carton du cinéma muet « Je vais te tuer ! » est ce qu'il y a d'écrit, c'est bien la même phrase, mais elle prend une forme indirecte du genre : « *Il dit qu'il va le tuer* ». C'est une intuition de cette sorte qui paraît donner force aux cartons de *Respite*. Il est une scène où Farocki fait parler les images, avec ce commentaire maintes fois cité : « Les images voulaient dire : "Ne fermez pas le camps, ne déportez pas les travailleurs !" ». Avec cet indirect évoqué par Deleuze au sujet de l'image muette nous comprenons maintenant la richesse de ce carton, de cette phrase entre guillemets supposée dite : il ne reproduit pas uniquement le point de vue de chacun ; il ne fait pas parler tour à tour les filmés qui font des travaux à la ferme, le filmeur qui filme pour survivre, et le commanditaire qui a besoin de ce film pour ne pas être muté sur le front de l'Est. C'est plutôt une sorte de loi qui leur est commune que le carton de Farocki saisit et inscrit. Comme si nous, spectateurs, transformions le discours direct du carton en un « ils disent de ne pas fermer le camp et déporter les travailleurs » qui vaut pour tous. Deleuze dit, lui, que c'est parce qu'ils sont « scripturaux » que les cartons du muet prenaient « une universalité abstraite et exprimait à quelque égard une

429 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 199.

430 *Ibidem*, p. 190.

431 *Ibid.*, p. 190.

loi. Tandis que l'image vue gardait et développait quelque chose de naturel, se chargeait de l'aspect naturel des choses »⁴³². Le film de Farocki, entre les cartons et les archives, c'est-à-dire entre l'indirect d'une parole qui prend valeur de loi (« il dit que ») et une image très naturelle (une image pour le coup expressément visible parce que « sans son ») écrit une façon de se rapporter aux vues de Breslauer qui semble emprunter sa « grammaire » aux composantes de l'image muette. Ce qui persiste à nous faire croire que nous « lisons » les images de cette séquence de *Respite* plus que nous ne les regardons, ce n'est pas parce que Farocki ose une interprétation (une lecture qu'il opère avec le bout de phrase « les images voulaient dire... » qui annonce qu'il « présume » seulement ce que voulaient dire ces images...⁴³³) Plutôt, c'est le lien entre le commentaire et l'image par les formes choisies du muet qui permet de comprendre les divers liens entre les « producteurs » de cette image : nous comprenons comment *c'est l'archive* qui les cristallise, comment c'est l'image qui fait valoir une loi commune. Nous pourrions résumer ainsi ce qu'un tel montage produit : ils veulent non pas « tous dire quelque chose avec cette image », mais c'est cette image qui semble cristalliser qu'ils disent de ne pas fermer le camp. Ou encore : *c'est dans l'image que l'on comprend comment ils le disaient tous...* Elle est le noeud à observer pour le comprendre, et non pour remonter à une quelconque origine de ces images⁴³⁴.

La « loi » des cartons est donc une mise en scène imaginée pour rendre lisible la recherche effectuée par le cinéaste autour des archives. Reste que la naturalité des images n'annule en rien les problèmes que nous pose ce que nous voyons. Au contraire, les cartons de *Respite* ne servent pas du tout la naturalité des images tant ils « reviennent » toujours dessus,

432 DELEUZE G., « Les composantes de l'image » (chap.9), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 292.

433 Le commentaire anglais rédigé par Farocki à Jeonyu est plus précis sur son usage des temps et des suppositions qu'il construit. Il faudrait ici presque traduire « Les images *voudraient* dire », puisque la supposition de Farocki est construite autour d'un conditionnel : « Les détenus de Westerbork craignaient que le camp ne soit bientôt fermé » commence-t-il par dire. En anglais : « *would soon be closed* ». Il ajoute, au passé : « Ces images ont été intentées (*these images were intended to*) pour prévenir ce désastre. Les images voulaient dire (*the images wanted to say*) : Ne fermez pas le camp ! Ne déportez pas les travailleurs ». Dans la succession de ces trois phrases qui sont trois cartons différents, entrecoupés d'archives, la dramaturgie est très élaborée. On part d'une peur réelle (*the inmates from Westerbork feared*) pour aller vers son objet qui ne l'est pas encore et qui est donc du conditionnel : *that the camp would be soon closed*. Il donne donc son aspect « conditionnel » aux suppositions que Farocki fait à sa suite. Ici le cinéaste présume, de la même manière qu'il légendait la photographie de cette femme arrivant à Auschwitz, pour donner un accès à ces images, nous faire entrer dans leur histoire. Un dernier indice permet d'étayer notre supposition : dans un premier carton, le cinéaste dit « ces images » et reste donc strictement collé à celles-ci, à ce qu'elles permettent d'avancer ; dans un second il dit « les images », une façon de les "définir" qui leur donne un aspect étonnant... de "loi"... Peut-être que la traduction correcte de ce carton serait alors : « on dirait que ces images disent... ».

434 Il faut se souvenir de la première partie (1.1.). La mise en scène archéologique des regards effectuée par Farocki laissait intactes les positions de chacun, pour en redonner le rapport. Si c'est bel et bien un rapport de forces qui caractérise l'image filmée dans ce contexte par Breslauer, Farocki le rend perceptible au spectateur de son film non pas en permettant d'occuper « tour à tour » les positions et volontés qui la traversent, mais en « constellant » les regards afin que nous puissions évaluer leurs parts, ce qui les écartent, leurs superpositions, leurs croisements. Au « tour à tour » des points de vue que nous occuperions selon Rollet, il faudrait substituer une image qui comprend comme un « complexe » tous ces regards, qui sont possibles à analyser et distinguer, *mais qu'on ne peut séparer au risque d'annuler la spécificité de cette archive et des rapports de forces dont elle provient* (et dont elle est la trace). Dans cette séquence muette il en est de même : le carton permet la lecture simultanée des points de vue dans une seule et même image.

avec un commentaire, avec un indice, avec leur noir... Alors pourquoi vouloir donner à la vue de Breslauer une naturalité avec le muet si c'est pour, aussitôt après, l'empêcher avec les cartons comme questions ? Quelle est cette narration ? Que produit-elle ?

Si Farocki insiste sur la naturalité de la vue reproductible, ce n'est pas uniquement pour mieux l'interrompre et dire que « ça a été filmé ». Le contre-balancement apporté par les cartons produit *un effet de vérité* : les images courent, défilent, ne montrent peut-être pas ce qu'il faut montrer et les cartons sont là pour introduire un peu de lenteur, des précisions et, par-là-même, un peu de vérité. Leur étonnante façon de faire autorité nous dit que ce film *a besoin* d'être muet, car l'image sonore aurait été, elle, trop illusoire, reproductive, et aurait défilée comme le réel, naturellement, rapidement, in-saisie. Le choix du muet nous fait comprendre, par défaut, que l'image animée « sonore » est dans ses composantes plus susceptible de mensonge, ainsi que l'écrit Deleuze quelques pages plus tard :

« Le muet opérait une répartition entre la parole lisible et l'image visible. Mais, quand la parole se fait entendre, on dirait qu'elle fait voir quelque chose de nouveau et que l'image, visible, dénaturalisée, commence à devenir lisible pour son compte, *en tant que* visible et visuelle. Celle-ci, dès lors, acquiert des valeurs problématiques ou une certaine équivocité qu'elle n'avait pas dans le muet. Ce que l'acte de parole fait voir, l'interaction, peut toujours être mal déchiffré, mal lu, mal vu : d'où toute une montée du mensonge, de la duperie, qui se fait dans une image visuelle. »⁴³⁵

Si le philosophe poursuit son étude en observant les usages du parlant dans des films ayant pour thème le mensonge (celui des paroles, des dialogues, des interactions et la perception des images que cela crée), nous pouvons conclure de cette citation que Farocki, lui, n'a pas conservé de son : ni un commentaire off, ni de la musique, ni du son direct (s'il existe). Conserver ces sources sonores aurait rendu certainement trop complexe de lire et interpréter l'archive de Westerbork comme document et comme production, tant il y aurait eu d'éléments à « déjouer » pour rendre chaque intention à sa vérité. Le choix de l'absence de son montre la priorité mise sur les images (qui sont ainsi moins « équivoques ») en même temps que Farocki écrit pour elles un commentaire nouveau, « sans son », qui lui aura l'air « plus vrai ». Non seulement c'est le mensonge ou l'illusion qui sont plus faciles à analyser dans l'image lorsqu'on en soustrait le son, la parole ou le commentaire (le sens intentionnel et directif), mais c'est aussi le sien dont on se prévient. « Le matériel brut était silencieux, alors je l'ai

435 DELEUZE G., « Les composantes de l'image » (chap. 9), *op. cit.*, p. 298.

gardé tel quel et ai seulement ajouté quelques intertitres. Je voulais que ce soient les images elles-mêmes qui parlent »⁴³⁶ dit-il à propos de sa reprise silencieuse des vues de Breslauer. Farocki ne se « protège » pas ici de mentir, mais il fait tous les efforts possibles pour « ne pas » faire dire à ces images ce qu'elles ne disent pas et, effectivement, se déprendre d'un premier mensonge de la mise en scène antérieure et se prévenir du sien semble une façon cohérente d'y parvenir.

Le travail de Farocki est soucieux de l'image, et méthodique. Par l'étude du silence, des cartons, et d'une écriture des archives au niveau de leurs signes à elles (de cinéma *et* d'histoire), nous entrevoyons que les formes de montage qu'il invente fabriquent une enquête sur les images qui a lieu *avec* les images. Elles miment et reproduisent le mouvement de la recherche, de l'historien au travail, du cinéaste regardant des images d'archives – et nous exposent ce travail. Les retranchements et soustractions que nous venons d'étudier sont un premier signe de cette exigence, un premier moyen de raconter le processus de recherche au regardeur, de l'inclure dans cette narration. Or, lier l'enquête et son exposition, la recherche et la narration chargée de la raconter, ne va pas sans quelques difficultés. Farocki les rencontre dans ses montages d'archives. En fait, saisir l'endroit où l'image contient un détail et trouver les gestes de montage adéquats pour le faire advenir pour le spectateur demande à la fois une analyse très poussée de l'image *en même temps qu'une écriture qui rende lisible la façon dont on a procédé*. Quand Farocki emploie ce carton « on dirait que ces images disent... », nous percevons bien comment lui les regarde, et comment il utilise un commentaire indirect, muet, pour toucher au cœur de l'archive, au détail qui va importer cette-fois là. Souvent, il retranche beaucoup de choses au film (au film existant, au film nouveau, à l'image, au son) afin de laisser le temps nécessaire pour une première vision. Voir une image, cela prend du temps. Il faut désarmer l'œil de toutes ses habitudes qui l'empêchent de voir tellement il interprète déjà, joue, décode. Il faut qu'il se mette à voir⁴³⁷. D'où le silence, sa lenteur, son rythme. Puis, à cette lenteur succède la répétition : toutes deux créent de l'attente et de l'attention. Ensemble, elles créent une vitesse et un rythme d'exposition des images qui rendent le regardeur sensible aux différences. En ce sens nous pouvons donc dire dans un premier temps que « retrancher et soustraire » au montage, c'est enlever le son, ralentir, répéter, rythmer : pour se mettre à voir.

Pourtant, dans un film qui répète deux fois des images, ce n'est pas le contenu qui prime, mais la connaissance que nous avons de celui-ci. Tel que Farocki en use au montage, la répétition décuple en effet l'attention du regardeur moins envers ce qu'il voit à l'image que

436 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 239.

437 Il en était de même dans le premier chapitre (1.1.) pour les « distances » de l'œil par rapport à des images d'archives qui « n'avaient su » être regardées à la bonne hauteur (7000m d'altitude, ou, dans sa reprise par les experts de la CIA en 1977, dont l'absence de regard passée n'avait pas été considérée dans le témoignage *a posteriori* qu'elles apportaient).

quant à ses variations, c'est-à-dire aux qualités chaque fois singulières de son retour : si le retour d'une image modifie quelque chose, c'est d'abord en apportant une variation dans notre connaissance. L'image première en est changée, perçue différemment. Elle s'écarte de ce qu'elle nous montrait initialement et révèle, dans cet écart, quelque chose à penser (comme avec les baraques du camp, ou l'enfant qui salue pour dire au revoir...). Il n'y a donc pas de savoir préalable nécessaire sinon celui de la première monstration, sinon *le souvenir* de la première image. Dans cette façon de monter et reprendre les archives, *seule notre mémoire* importe pour accéder à la connaissance des images, car c'est elle qui nous donne accès à une pensée de leurs différences et de leurs répétitions, c'est elle qui produit notre désir pour la recherche que mène Farocki. Ici, le second retranchement du montage serait donc plutôt une substitution : il s'agit de soustraire les images au régime du savoir en les amenant d'abord sur le terrain de la mémoire. Ce retranchement nous rend avant tout « attentifs à l'histoire », mais pas n'importe quelle histoire : à celle qui peut advenir *de ces images* et pas une autre. En dernier lieu, c'est donc à *la singularisation de la lecture des archives* qu'en appelle *la mise au travail de la mémoire du spectateur* dans l'écriture du film. Le montage se propose de la sorte d'écrire l'histoire des archives en comprenant ce qui fait leur historicité : une image étant historique mais aussi un complexe de « survivances », le montage de Farocki construit son récit avec leur matière et leur mémoire, leur signes et leurs symptômes, comme un « drame » qui nous serait commun, et c'est un récit filmique dans lequel se trace ce vecteur singulier : notre mémoire de spectateur rencontre celle propre aux images du cinéma, *ces images-là que nous sommes en train de voir*.

Étant au centre du récit que Farocki construit autour des archives, la mémoire a moins pour fonction de nous rendre « curieux » envers cette recherche du cinéaste, que de nous y inclure fondamentalement en tant que spectateurs. Par ce geste (répéter) et son rythme (la lenteur), le montage produit une connaissance de l'archive qui est *devenue* nôtre : il soustrait non seulement le savoir préalable, mais crée les conditions formelles et rythmiques de regard, connaissance et pensée d'une image. C'est donc rythmiquement en dernier lieu, que cartons et archives fabriquent une mémoire des images pour nous ; favorisant par la lenteur et l'attention l'apparition d'un détail, leur montage mime également le temps nécessaire à la venue du souvenir dans le présent, dans le film, dans le sens. Mais nous touchons là déjà l'objet de la partie suivante : l'écriture d'un détail comme une chose que l'on cherche, comme une chose qui advient.

2.2.2.2. Deuxième geste. Répétition et recadrages

C'est la recherche du détail à laquelle nous allons entièrement nous consacrer dans cette partie. Les cadrages et recadrages intempestifs montrent que Farocki cherche constamment comment un détail d'une image peut faire sens. En cadrant et recadrant, en faisant un cadre dans un cadre, en agrandissant un morceau, le cinéaste cherche. Il ne nous re-raconte pas comment il a trouvé l'indice dans une image, il n'en reproduit pas l'expérience de découverte, mais cherche avec nous, le temps du film. Autrement dit, il semble à la recherche d'indices dans les « images-traces ». Par ces recadrages qui font la grammaire du film de Farocki – composé d'images toujours partielles, observées et étudiées – c'est aussi le récit tout entier qui se voit acculé à la recherche historique et cinématographique sur les archives.

L'idée d'un tel film est venue à Harun Farocki grâce à ce séminaire à Vienne où il observait les images avec ses étudiants. Déjà il avait expérimenté, avec Kaja Silverman, la production d'une parole enregistrée sur leur commun visionnement avant, arrière, rapide, de huit films de Godard⁴³⁸. Avec *Respite*, il semble désirer un dispositif similaire :

« Chaque fois que j'ai enseigné le cinéma, j'insistais pour regarder le matériel très en détails ; d'abord à la table de montage, ensuite à l'aide de la vidéo, et aujourd'hui avec le support DVD. Parfois nous regardions un film – séquence par séquence – pendant quatre jours, revenant en arrière puis en avant, encore et encore. Cette méthode n'est pas du tout commune dans les écoles de cinéma, ni dans les séminaires de théorie du film. (...) J'ai constamment discuté de ce que je lisais dans les images au séminaire de Vienne. Nous regardions encore et encore certains détails des images et essayions de comprendre les motivations derrière certaines scènes avec l'aide de notre savoir. J'ai décidé de faire un film dans l'esprit de telles études, un film qui décrirait, aussi, le processus d'examen des images. »⁴³⁹

Farocki trouve dans son expérience de visionnement des archives une méthode pour les écrire et les mettre en scène. Pourtant, afin de réaliser un film qui « décrive le processus d'examen des images », le cinéaste ne fait pas que revenir en avant ou en arrière, comme il le précise ici. Il utilise plutôt une figure de montage : la répétition. Dans *Respite*, de nombreuses images sont reprises deux fois. Ce qui se produit alors virtuellement pour le spectateur du film, c'est le voir « encore et encore » de l'observation des sources. Il est à son tour en train d'examiner

438 Il en résultait ce dialogue mis en scène qui donne leur livre commun *Speaking about Godard* dont nous décrivons le dispositif de travail dans le chapitre précédent, 2.1 *L'Auteur comme agenceur*.

439 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.) *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 237 et 239 (nous traduisons).

les images, plusieurs fois, ouvert à ses propres découvertes et sensations, analyses et ressentis. Cette répétition multiple d'une même image exacerbe aussi le fait que l'archive n'est pas qu'un document ou son contenu visible, mais une visibilité mise en œuvre, que le montage écrit. Avec le cinéaste, nous nous pencherons donc tantôt sur un détail de l'image, tantôt sur un autre, parce qu'ils ne signifient rien seuls. Tant que le montage n'a pas fait « cas » d'une visibilité, ne s'est pas arrêté sur celle-ci, ils restent lettre morte. Comme dans ce séminaire à Vienne, il faut que la trace, l'archive, devienne indice, c'est-à-dire du visible qui fasse sens.

Une telle reprise de l'archive Arlette Farge l'avait nommée la « citation-rupture », une façon de convoquer l'archive moins pour la « force abrupte de son expression »⁴⁴⁰ que pour la façon dont l'apparition de l'archive « dérouté » la recherche elle-même :

« Elle peut aussi jaillir telle une surprise ayant pour tâche d'étonner, de déplacer le regard, de rompre des évidences : c'est la citation-rupture, celle qui permet l'historien de se dérouter de lui-même, de se défaire de ses manies savantes et académiques (...). Ici, la citation casse le récit ; les paroles mise entre guillemets (les citations de l'archive judiciaire dans le travail d'Arlette Farge) viennent rappeler que rien ne sert parfois de s'extraire de l'univers des mots d'où l'expérience humaine prend figure. »⁴⁴¹

La réflexion de Farge sur le rôle de l'archive dans le travail, et la façon dont elle est convoquée, citée, ou fait avancer le récit, contient une justesse : celle de penser l'extériorité du matériau, et l'exigence de se réajuster en permanence pour l'appréhender. La citation-rupture dont elle parle surgit justement pour étonner l'historien lui-même, pour inquiéter son point de vue : elle permet à l'historien de réajuster son regard pour être certain de bien s'approcher de l'archive, au lieu de partir de présuppositions de lectures qui viendraient empêcher le document de témoigner de ce dont il a à témoigner. C'est une recherche en perpétuel mouvement, qui demande une activité critique et une ouverture à l'archive elle-même. Les reprises d'archives du cinéaste Harun Farocki produisent une telle ouverture. Elles montrent un désir de ne pas s'extraire des images de Breslauer et, au contraire, de s'en rapprocher. *Respice* inquiète et se réajuste en permanence. Il sait se « dérouter » lui-même, pour chercher, trouver, regarder un détail, revenir sur un autre : les cadrages-recadrages du film montrent que le récit est en train de se faire. Ils sont les gestes d'une étude en mouvement.

440 FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1989, p. 92.

L'archive citée pour « la force abrupte de son expression » existe chez Farocki avec les noirs et le silence qui l'entourent. Selon Farge, c'est une façon d'« incruster » l'archive dans le récit pour qu'elle serve d'amorce : elle le fait progresser ou le « lance ».

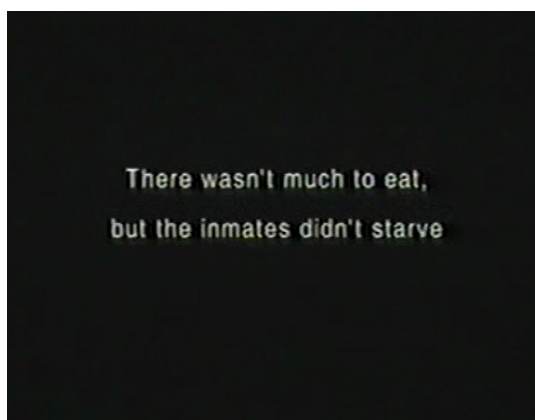
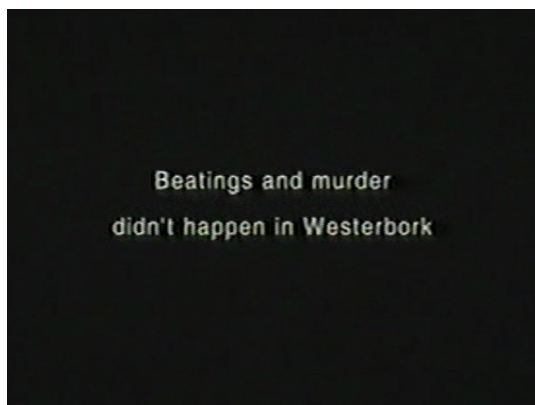
441 *Idem*.

Les cadrages et recadrages servent à étudier différents détails d'une même archive. Souvent d'une échelle agrandie, ils rythment le récit d'arrêts sur images ou de répétitions d'un même plan destinés à observer un détail filmé qui, sans eux, serait passé inaperçu. En tant que fragments mis en vie par le montage, ils donnent aussi forme à la « venue au sens de ce détail » pour nous. Un des meilleurs exemples de ce travail est la séquence des abords du quai alors qu'un train s'apprête à partir de Westerbork, une séquence dont le montage est significatif de l'enquête sur les archives ainsi que Farocki entend la mener. Pour les besoins de l'analyse, nous la découpons en six points.

Un. La séquence commence avec la fin de la précédente, au théâtre de Westerbork. Sur la scène, les détenus s'agitent, se donnent en spectacle. Breslauer filme les numéros qui, tous les mardis soirs, ont lieu à Westerbork. Farocki en monte quelques-uns, successivement, de telle sorte que les vues s'enchainent comme des rushes. Dans le film prévu, ces plans auraient certainement eu une toute autre fonction et leur présence les uns à la suite des autres encourage le regardeur à le penser. À cette intention restée informelle, Farocki ajoute un contrepoint fortuit : rythmer les rushes du théâtre par quelques informations sur la vie courante du camp. D'abord, une indication générale : « Mardi soir, les détenus à l'orchestre et sur scène. » Ensuite vient une drôle de confirmation : « À Westerbork, on ne battait pas et on ne tuait pas ». Suivie de : « Il n'y avait pas grand chose à manger, mais les détenus ne mourraient pas de faim ». Ou encore : « Il y avait des journaux à lire, un jardin d'enfant, et une école. » Entre chacune de ces précisions, qui font état de *ce* camp spécifiquement, un camp où l'on ne meurt pas de faim ou battu, où il y a des écoles et des journaux, des numéros repris en silence rythment le montage, comme si l'archive, plus que de résister à cette explication, venait la confirmer. Du fait de la vivacité des images, une vivacité irréductible que le montage ne fait que souligner en les interrompant, le théâtre apparaît *comme une possibilité* à Westerbork, aussi réelle que les informations qui nous sont données.⁴⁴² Jusqu'à ce que, finalement, Farocki fasse survenir un dernier commentaire : « Les détenus étaient autorisés à retirer l'étoile jaune seulement sur scène ». Comme de nombreuses autres, cette information renverse notre appréciation des images, puisque nous les pensons maintenant davantage comme des « images qui comportent une demi-vérité » (On pouvait donc retirer l'étoile !). Mais, aussi, la scène en devient plus stridente, étonnamment cruelle et réelle. Qui veut que l'orchestre et le théâtre de Westerbork soient sans étoile ? Qui veut que, de la scène, soient exclus le détenu et le camp ? La phrase choisie par Farocki dit : exceptionnellement sur scène, l'absence de l'étoile est autorisée... Et elle dit aussi : le reste du temps, on ne doit pas

442 Leur montage entremêlé dit : « De même que les informations distillées par les cartons parlent de ce camp, de ces spécificités à lui, – les images du théâtre, elles, sont aussi possibles, comme spécificité de Westerbork. »

« ne pas porter d'étoile jaune ». « *Seulement sur scène* » dit le carton... On se demande alors, voyant ces images, est-ce une absence tolérée ou voulue ? Par qui ?⁴⁴³



443 À ce moment là, l'étoile jaune « retirée sur scène » rappelle au regardeur que cette mesure était prise envers les juifs et était, entre autres, une façon visible de les identifier, de marquer visuellement leur exclusion. Elle lui dit aussi que cette distinction pouvait être « invisible » sur la scène du théâtre, c'est-à-dire oubliée temporairement, voir « niée ». Le théâtre leur sert-il à « échapper » au camp, à son exclusion, en créant une fiction qui vient d'un autre monde, en l'occurrence de "l'autre" monde ?

Cette question va au cœur de l'archive, qui se « dé-strate », devient lisible. Grâce à cette présence fébrile des numéros et des réalités du camp montés et rythmés ensembles, plusieurs degrés de lecture de ces mêmes plans se mettent à co-exister. Qui voulait quoi ? Comment cela marchait ? se demande-t-on ? Et, bien qu'on ne puisse y apporter concrètement aucune réponse, nous comprenons tout à coup très bien ce que nous voyons, son existence complexe dans une image ; en regardant les numéros se succéder et s'interrompre, leur joie et leur côté « vain », nous comprenons finalement cette archive du théâtre comme « archive de la condition de détenu à Westerbork telle qu'elle fut vécue par les filmés ».

Deux. Tout à coup, une charrette entre sur scène, poussée par une femme. Contrairement aux autres chanteuses et danseuses, elle ne porte pas de robe ; son costume détonne ; son corps n'est pas « habillé » mais « couvert » d'une combinaison. « Soudain une femme portant l'uniforme du camp apparaît sur scène » dit un carton, justifiant aussitôt par cette description que ce qui se passe est bien une irruption, notable. Puis une précision : « Sur son brassard, les lettres FK ». Et une autre : « FK = Fliegende Kolonne. Une unité de police du camp. » Cette femme, surgie *d'ailleurs* mais en fait bien *d'ici*, introduit le regardeur dans la réalité du camp et dans celle de ces images. Farocki use de son irruption pour contrebalancer notre lecture. Le retrait de l'étoile jaune est autorisé sur scène, cette femme qui surgit avec l'uniforme et son brassard l'est-elle ? Nous sommes troublés. La rencontre des deux univers qui, dans le spectacle, semblaient trouver une imperméabilité a bien lieu là, sous nos yeux, comme si, inopinément, le réel « résistait ». *On a beau ne pas croire à ces images de Westerbork, elles sont, indubitablement, la trace d'un camp très réel, avec ses détenus policiers et son théâtre.* Même si cette irruption est fortuite, même si cette femme qui surgit ne fut pas voulue par expressément par Breslauer – qui l'aurait même certainement coupée au montage – son arrivée sur la scène est une intensité fulgurante que l'archive a capturée, et qu'il nous est donné aujourd'hui d'analyser.⁴⁴⁴

444 Nous imaginons en effet que la scène que Breslauer tournait au théâtre devait être énormément mise en scène : il lui faut montrer que le camp marche bien, c'est-à-dire, si on extrapole : que les détenus y sont actifs, heureux et bons travailleurs. Chaque fois que le camp surgit comme perturbation à la normalité prétendue du plan, il devient un symptôme. Les images ne filment plus ce qu'il faut, et parlent de ce que les images capturent vraiment. C'est pourquoi le montage de Farocki ne peut réduire l'entrée de cette FK sur scène : il faut, pour comprendre les archives de Westerbork, que son entrée reste symptomatique pour nous. Il y a donc deux renversements dans cette scène : d'abord nous étonner d'un théâtre aussi joyeux, de son existence, ou de la duplicité de ces images joyeuses (« images qui confortent une double-vérité ») ; et de nous étonner ensuite du surgissement d'une personne du camp dans l'illusion de la scène. Il en ressort divers troubles que nous éprouvons quant à la séquence filmée qui se déroule sous nos yeux, troubles destinés à nous faire comprendre que l'archive est irréductible à ce qu'elle montre et avance, d'une part parce que le réel qu'elle tentait de capturer est lui-même « défaillant », d'autre part parce qu'on ne peut simplement dire : les détenus étaient ceci ou cela, certains étaient flics certains tentaient d'oublier. Le film de Farocki relie toujours son propos aux images et à la façon dont elles documentent, bien que partiellement et de façon très trouble, sur le camp et la condition de détenu. Toujours c'est « telle que cela a été vécu par les filmés » qu'il faut le comprendre, c'est-à-dire avec l'illisibilité partielle de leurs regards et de leurs gestes dont une part, à jamais, demeurera incompréhensible.



The Camp Police Corps
was made up of inmates



Farocki poursuit alors son enquête sur le « réel » de ces « traces » : la femme en uniforme qui pousse cette charrette se fige. Son image, arrêtée, nous mène à une autre image fixe : c'est une charrette, arborant le même sigle : FK. Ces deux plans fixes, réalisés au montage et accolés, nous montrent comment le cinéaste suit quelques détails qui se retrouvent d'une archive à l'autre : parfois avec insistance, il faut fixer un motif, pour mettre un peu d'ordre dans une série d'images qui ne nous dit rien, où l'on ne voit rien...⁴⁴⁵ Nous sommes désormais en dehors du théâtre. Une scène d'extérieur filme des hommes, en petit bataillon. De profils, alors que nous peinons à comprendre pourquoi nous sommes en train de les voir, ils tournent péniblement la tête, comme éblouis, pour regarder la caméra. Qui sont-ils, se demande-t-on ? Que faut-il lire ? Le montage enchaîne encore les plans à l'état de rushes et leur naturalité ressemble à notre regard, perdu, désappris. Puis, le dernier plan et le dernier carton nous ressaisissent : un zoom sur un brassard FK, effectué au tournage par Breslauer lui-même. Ce gros plan, lent et insistant, est sûrement un de ceux où le filmeur pense « documenter » Westerbork et Farocki lui-même ajoute à ce moment : « Le corps de Police du camp était constitué de détenus ».

Trois. Après quoi, nous retournons au théâtre, univers familier mais perturbé. Une femme en tenue de scène est maintenant debout face à nous, telle un chef d'orchestre, et, rejointe par les chanteurs, ils nous adressent un dernier chant avant que le rideau ne se ferme sur eux. « Le problème de Westerbork, c'est que c'était un camp de transit » dit le commentaire. « Presque tous les mardis matin, un train partait de Westerbork. » Le théâtre masque le camp, le camp de transit, le train. Le mardi est le jour des deux.

Cette première partie au théâtre nous montre la façon dont le montage fait circuler le sens dans l'agencement des informations et des images. Le rythme donné à leur reprise (le flux des rushes *mais* interrompus de cartons) permet d'une part à l'archive de concurrencer les faits dont elle pourrait témoigner, en même temps que le matériau semble toujours approfondi dans ses « strates de sens »⁴⁴⁶ grâce aux mots majoritairement descriptifs qui l'entourent (et qui parfois surgissent après l'événement visible, comme l'entrée de cette détenue sur la scène du théâtre). Si ce montage fonctionne somme toute classiquement (des archives et des informations) il est intéressant de remarquer à présent que les commentaires des films de Farocki ont toujours besoin d'être « tissés » entre eux par le regardeur. Les rapports de sens

445 Ces deux plans fixes accolés au montage nous font retrouver le travail des « motifs » de Farocki (1.3.), ou de « l'analogie » qui sert à pousser plus loin un rapprochement premier effectué par l'agencement d'images qui se ressemblent (2.1.). Ici les deux charrettes des FK sont d'abord associées arbitrairement au montage, avant de commencer à enquêter sur elles et ce qu'elles rendent visibles, rendent pensables.

446 Nous faisons écho aux termes employés par Sylvie Lindeperg dans :

LINDEPERG S., « Suspended Lives, Revenant images » in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 32-33.

Déjà cité précédemment (2.1.1.1.), en anglais : « allowing us to reach more profound layers of meaning », puis traduit par nous : « nous permettant d'atteindre à *de plus profondes couches de sens*. » Le terme de « couches » est remplacé ici par « strates », plus approprié à notre étude.

n'y sont jamais immédiatement « expliqués » mais donnés à comprendre de telle sorte qu'il est invité à faire de sa position (spectateur) une activité (le regard, qui lui voit et lit, associe et compare, relie et pense). Dans *Respite*, les phrases des cartons sont assez simples, et descriptives, pour que nous soyons saisis par une foule de choses (ce qui est dit, ce que nous voyons, la présence du théâtre le mardi soir, le départ des trains le mardi matin...). Énoncées de façon fragmentaire, apportées au gré de l'observation, les données du film sont agencées par nous.

Quatre. Nous sommes maintenant sur le quai, et nous arrivons à la scène concernant le travail des cadrages et recadrages mené par Farocki, autre moyen par lequel il nous donne accès à la mémoire des archives, par le fait du montage. La foule se presse, portant paquets et autres bagages. La caméra a laissé le train dans son dos, et quelques hommes passent à sa gauche pour y grimper. Deux plans, dans le même axe, tournés à vifs, où chaque fois l'on regarde cet homme plutôt qu'un autre, parce qu'il s'est rapproché ou a regardé la caméra.⁴⁴⁷ Les gens s'affairent, vont à droite, à gauche, et ajoutent à la confusion. C'est là que la phrase « *Presque tous les mardis matin, un train partait de Westerbork* » retentit, phrase après laquelle le quai est explicite, et le train filmé. Trois jeunes filles en uniformes aident maintenant à pousser une charrette des *Fliegende Kolonne* aux abords du train, suivies d'un jeune homme seul qui marche sur le quai, vêtu d'un brassard ; en gros plan, un wagon, portes et fenêtres fermées, derrière lesquelles il y a déjà des gens ; et puis, un plan large du quai nous révèle le train dans sa longueur, dont quatre portes encore ouvertes dessine le plan dans sa profondeur. Dans leur apparente désorganisation, les multiples échelles de plan reproduisent un départ de train, à la fois calme et précipité. Ce rythme est aussi celui de notre œil qui voit, autant que faire se peut, ces vues en ayant à l'esprit qu'il s'agit d'un camp de transit. Mais rien ne fait signe, ou tout à fait. Quelques SS sont là, dans le plan large, reconnaissables à leurs uniformes et peut-être quelques spectateurs se souviendront qu'il avait été dit d'eux, au début du film, qu'ils étaient restés très à l'arrière-plan à Westerbork. Ce ne sont pas eux qui s'affairent, mais les détenus eux-mêmes et, majoritairement, ces hommes des FK. Pour mettre un peu d'ordre dans notre regard désorienté, Farocki va se servir de deux éléments cinématographiques pour organiser son propre montage : il s'agit de deux raccords regard. D'abord, un regard caméra. Le regard d'un détenu, qui tend sa main au dessus de son front vers nous, permet à Farocki d'interrompre l'archive et d'introduire un carton qui dit : « Les

447 Ces deux plans sont presque un plan sur plan, étant séparés l'un l'autre par une brève luminosité. L'homme qui s'était avancé jusqu'au premier plan et dont le visage se détourne pour éviter la caméra est, dans le plan suivant, de dos, quelques mouvements après... La « saccade » semble être celle de deux rushes enregistrés dans le magasin de la caméra tels quels : Farocki emploie des groupes d'images filmés par Breslauer. Peut-être confirme-t-elle aussi cette suggestion du cinéaste selon laquelle Breslauer, sentant qu'il « documentait la vie du camp » et par là même aussi, documentait la mort, a par la suite « évité d'autres gros plans. » La coupe entre ce plan sur plan serait alors la marque de « l'évitement » de filmer lorsque quelqu'un s'approche trop. Il coupe, attend, et reprend quelques secondes plus tard...

voitures de troisième classe allaient / à Bergen-Belsen et Theresienstadt. » Puis un second raccord regard permet d'enchaîner deux plans non destinés à l'être : trois hommes, portant le chapeau, sont dans le train et discutent à la porte avec un homme resté à quai, qui porte un brassard. L'un d'eux lui dit quelque chose et pointe du doigt au loin. Regardant ce qui lui est montré, l'homme du quai se retourne et voit – comme si ce hors champ y correspondait – un jeune homme qui pousse une femme alitée dans une charrette. Le raccord regard dont Farocki use à ce moment là, pour passer d'une image à l'autre, attire virtuellement notre attention – en même temps qu'il met un semblant d'ordre dans des rushes déjà difficiles à lire. Ce qui suit est donc presque « épinglé » pour nous, comme « pointé du doigt » par l'homme précédent. Il nous faut suivre l'action qui vient.

Cinq. Nous sommes maintenant invités à la plus grande attention alors que les deux grandes roues de la charrette où cette femme est alitée passent devant la caméra, qui panote pour les suivre, révélant une valise. Le détenu qui la pousse finit d'entrer dans le champ, le plan se termine. Deux hommes se croisent au premier plan et la charrette est toujours là, dans un coin de l'image, semblant attendre. Est-ce une ellipse de Breslauer ou de Farocki ? Peut-être le filmeur comme l'enquêteur ne savent-ils toujours pas quoi chercher ? Et ce train, qui n'est toujours pas parti... Des capes s'éloignent sur le quai, décrit par un dernier panoramique d'ensemble, qui répète le premier. À peine le mouvement de caméra terminé, un carton ajoute une information, qui se faisait attendre et que le montage retenait de son rythme, avant de lâcher : « Les box et les wagons à bestiaux allaient / à Auschwitz et Sobibor ». Nous avons attendu longtemps avant que cette information n'arrive. Les informations sur les camps vers lesquels sont destinés les détenus de Westerbork permettent de se saisir des images du train filmé par Breslauer comme document singulier dans l'histoire de la déportation, ainsi que dans celles des archives filmiques des camps. Par ce montage nous comprenons que Westerbork est bien un camp d'avant le camp ; Farocki permet de faire la distinction entre camp de transit et camp de concentration ou d'extermination *avec l'archive même de Breslauer*. Aussi ce train filmé, une des rares images de la déportation, fut souvent utilisé à contresens dans divers films d'archives. Farocki, en restituant des années après ces images dans leur contexte, donne aussi au cinéma la capacité historique d'écrire un récit extrêmement respectueux de ces archives, jusque dans les détournements des rushes au montage (les raccords regard par exemple). Poursuivant ce projet, c'est sur le sort de cette femme alitée, au visage masqué par les oscillations des roues qui la transportent, que le montage va ensuite se pencher. Plutôt que de supposer son handicap ou sa vieillesse, Farocki dit : « Les box et les wagons à bestiaux allaient / à Auschwitz et Sobibor », et puis, nous revoyons ce même plan de la charrette aux grandes roues déplacée sur le quai – répétition par laquelle nous allons comprendre ce que faisait, finalement, cet homme des Fliegende Kolonne.



Six. Le plan recommence, le même plan avec cette charrette que le détenu pousse. Cette fois, nous ne nous arrêtons pas sur lui et son brassard, mais sur la personne qu'il porte. C'est d'elle dont il va être maintenant question. Le plan ne s'arrête pourtant pas sur son visage, mais sur sa valise. En très gros plan, nous regardons désormais cette valise déjà vue. Dessus, un timbre à peine visible, apposé. S'imisce alors un *sous-titre* qui pour la seule fois dans le film vient *en même temps que l'image* et tente de « lire » le timbre agrandi par le gros plan : « F ou P Kroon peut être lu, et la date 26 ? 82 ou 92 » suggère le cinéaste, de telle sorte qu'il nous met avec lui *au plus près* de ce détail, ainsi que face à l'extrême difficulté de voir un détail réellement net à une échelle si agrandie... avant de nous informer que la personne en question est Frouwke Kroon : « La liste de transport officielle note le nom Frouwke Kroon, née le 26/09/1882 » dit un carton. Après quoi, nous revenons à l'image du train en plan large, la charrette se remet en mouvement, le film continue. Cette reprise du mouvement normal relance le film d'archive, comme si l'enquête sur les traces devait se poursuivre... En effet l'archive se déroule et les précisions continuent d'affluer, devenues possibles par cette attention minutieuse ; rythmant l'observation, elles accompagnent à leur façon l'étude menée par les recadrages. Un autre plan de la charrette se reproduit sous nos yeux. Cette fois, elle repart dans l'autre sens et l'homme jette un regard par-dessus son épaule à l'espace laissé vide derrière lui ; les personnes qui s'y trouvent sortent et le plan s'achève. Pour la seconde fois, un plan s'achève et le film interrompt à nouveau le cours de l'archive, pour ajouter : « Elle a été déportée le 19 mai 1944 à Auschwitz et y fut tuée dès son arrivée ». Une fois que nous avons lu ce carton nous revenons à sa valise en plan un peu plus large, et le commentaire tire alors les conséquences de ce que le matériau ainsi étudié permet : « L'écriture sur la valise rend possible de déterminer la date des images du film de Breslauer » dit un carton, avant que ce dernier ne s'enchaîne avec un autre, aussi précis que soudainement réel : « 19 mai 1944 ». La lecture des images d'archive permet, selon Farocki, de chercher l'histoire qu'elles inscrivent, comme cette date par exemple. Mais le cinéaste fait mieux en recadrant l'archive, puisqu'il ne se contente pas de déduire la date de la prise de vue comme si l'archive de cinéma était vouée à apporter cette preuve. Ce va-et-vient entre l'observation, les gros plans, la répétition du film d'archive et les indications factuelles qui fait le rythme et l'intérêt historique de cette séquence, montre que son travail se soucie plutôt d'écrire des faits qui « se rendent visibles ». Comme en témoigne ici le montage, c'est parce que le film investit son regard au niveau des traces, qu'il écrit avec elles ce qui s'est passé. La « déduction » des faits est moins importante que leur mise en vie. Le film de Breslauer est monté et interrompu de telle sorte qu'il n'est pas un document qui « contient » l'histoire comme il contiendrait une essence, mais parce qu'il est activé par la recherche, écrit comme une vie passée elle-même interrogée actuellement. Les changements d'échelles, du gros plan au plan large ou inversement, sont les gestes d'une étude

et sa narration ; c'est aussi par éclats d'images et de mémoire que les archives nous apparaissent, comme s'ils provenaient de notre mémoire (« ce sont les roues de la charrette ! » « c'est la valise ! »), et c'est un peu le cas puisque, cette image, nous l'avions déjà vue, mais peut-être ne nous étions-nous pas « souvenu » de ce détail ou de son importance. L'enquête doit donc mêler plusieurs éléments pour comprendre les gestes filmiques à faire pour mettre en scène la mémoire d'une archive comme chose singulière au cinéma, et comme archive de l'histoire.

La proposition de montage de Farocki « en répétition » vient dire ce double mouvement entre le film et l'histoire : ce que les images inscrivent et ce que les images permettent d'écrire. Les images résistent au regard, il faut les lire, dit un tel montage. De la première vision où nous observions le brassard des Fliegende Kolonne, à la seconde où il s'attache à la déportée Frouwke Kroon, à sa valise, à sa déportation, il cherche *d'abord* quels sont les détails à « voir », *puis* il en propose une lisibilité. Farocki écrit son film en trouvant une hauteur de regard (les recadrages ? à quelle échelle ? être attentif à quoi ?) avant d'établir dans son récit un ordre dans les correspondances entre ce que nous voyons de cinématographique et ce que nous pouvons écrire de l'histoire de ces archives. Les images de Westerbork toutes entières sont empruntées de quelque chose qu'il ne faut surtout pas travestir, *qu'il ne faut « pas trahir »* jusque dans les formes de montage que l'on emploie pour écrire ces images⁴⁴⁸. Ici par exemple, le film ne raconte pas que Frouwke Kroon a été déportée avec l'aide des Fliegende Kolonne, bien que la scène du train soit écrite en partant de l'indice visible des « FK » dans les images de Westerbork. Farocki possède dans cette séquence une manière de délier les images et les indices qui permet au regardeur de ne pas les confondre, de telle sorte que le récit maintient les archives dans une sorte de pudeur à signifier⁴⁴⁹. L'important chez lui est de savoir poser un regard dont la distance coïnciderait avec la nécessité propre à l'image. C'est pourquoi, en coupant ces prises de noirs et de textes, en effectuant des recadrages, en agrandissant certaines parties, en arrêtant les images pour s'attarder sur un détail, le principe de la répétition et de la différence est ingénument adapté à cette distance de l'archive de Westerbork, à la nécessité de sa lecture. Il n'y a qu'à voir, chez Farocki, la répétition n'est pas un principe que l'on peut calquer partout de la même manière.

448 Nous évoquons volontairement ici les mots déjà cités de Rancière dans 2.1. *L'Auteur comme agenceur* : « Résister au destin d'effacement et de mutisme du camp, ce n'est pas seulement inscrire en témoin fidèle les traces de l'horreur. C'est obéir au devoir d'artiste qui commande au regard et à la main de "ne point trahir ces formes amoindries". »

RANCIÈRE Jacques, « Sens et figures de l'histoire », in *Figures de l'histoire*, PUF, Paris, 2012, pp. 65-66.

449 Selon une idée de Sylvie Lindeperg, Farocki interroge ici, avec un seul matériau et une sobriété implacable, l'implication des acteurs et des filmés dans les événements de déportation. Dans *Nuit et Brouillard*, Resnais emploie cette séquence du train. Il avait inséré entre les images du départ un plan de Gemmeker qui désignait du doigt quelque chose hors champ. Le montage signifiait ainsi que Frouwke Kroon était déplacée sur l'ordre du commandant. Farocki, en laissant entières les « hésitations d'un membre du service d'ordre », « conduit à s'interroger sur les acteurs en présence dans les séquences de Westerbork ».

LINDEPERG Sylvie, « Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki », *Trafic* n° 70, été 2009, pp. 30-31.

Il suffit d'observer la différence de nature entre la répétition de l'image des baraques du camp lors du match de foot, plus proche d'un montage alterné et d'un jeu des pôles voir-savoir, et la répétition de cette séquence de la valise, qui use d'une répétition des mêmes fragments d'images. Là, l'étude est menée par le jeu des cadres, qui l'observent, l'investissent, la réécrivent. Le montage met ainsi en tension l'historicité du document et sa visibilité de cinéma, comme finalement dans cette séquence de Frouwke Kroon où l'« image historique » n'existe pas sans lecture (à la première vision du plan nous ne nous soucions pas d'elle). Pourtant, il y a toujours un moment dans le film où les images nous sont « redonnées » voire « exposées » avec pédagogie, parce qu'il s'agit non seulement de rétablir une vérité de l'histoire (nommer cette personne d'après sa valise), mais de faire de l'écriture un geste partageable où la mémoire des événements devient un enjeu pour le regard (que nous nous soucions de nommer cette personne d'après cette valise). D'autant plus que nous, spectateurs de *Respite*, n'avons pas vécu ce qui s'est passé, pour que cela nous regarde, il faut que l'écriture nous engage, que nous ayons quelque chose à faire avec elle. L'agencement des images que propose le film de Farocki ne cesse de jouer de cet écart entre ce que nous voyions et ce que nous pouvons voir. Si seul un travail de lecture rend visible, rend lisible l'histoire des images, Farocki en fait une force, en composant son récit au gré de cette lecture. Bien que la confirmation de ce que l'on voit ne puisse exister sans une recherche documentaire qui complète le visionnement de l'archive, dans le montage répétitif, processuel et mémoriel de Farocki, on ne « déduit » pas un fait, de même qu'on ne cherche pas à confirmer l'image par l'histoire, ou bien l'inverse. C'est ensemble, dans son montage répétitif, alterné et « comparé » que les cartons et la recherche d'un détail *devient une histoire que nous sommes en mesure de produire*, comprendre et appréhender cinématographiquement autant qu'historiquement⁴⁵⁰.

Dans ces six points de la séquence que nous venons de décrire longuement, pourquoi un recadrage sur la valise, ce geste si simple, maintes fois commenté, nous retient-il autant ? Parce qu'il s'agit d'un arrêt sur image, certes, et qu'il suspend le cours visible de l'image cinématographique par une fixation sur cette valise, en gros plan qui plus est. Mais que nous apprend le cadrage arrêté ? Avec lui, que pouvons-nous voir, et comprendre, d'une image qui a saisi un détail de l'histoire ? Il n'est pas si anodin d'arrêter l'image sur ce détail. Le recadrage n'est pas une façon de « pointer » l'indice réel que contient l'image. Le carton se chargera de faire cela, dire qu'avec ce nom sur la valise, nous pourrions retrouver la date de prise de vue, le jour où Frouwke Kroon fut déportée. L'image elle, s'arrête, presque stupéfaite, de pouvoir

450 À la suite de notre proposition de « L'Auteur comme agenceur » (2.1.), nous constatons ainsi que ce n'est pas vraiment l'auteur qui est producteur chez Farocki, mais le regardeur de ses agencements et montages.

voir. Les nombreux arrêts, retours, cadrages et recadrages effectués par Farocki montrent *l'incessant chemin qu'il faut faire* pour aller de l'image à ce qu'elle montre effectivement, du détail à l'indice historique qu'il contient : il faut une lecture, que le cadrage « met en scène ». Le montage montre le passage de l'archive inerte à sa lecture ; les cartons commentent les détails visibles pour les transformer en indices ; mais chacun a son rôle.

Pour se convaincre de la simple fonction de lecture que possède ses cadrages (de lecture avant l'interprétation, de recherche d'indices avant d'être leur construction factuelle) on peut observer une autre façon de « cibler » quelque chose sur une image existant dans ce film. Il s'agit de la scène sur le quai où quelques SS rassemblés se parlent, en petit cercles, à quelques mètres du filmeur. Plutôt que de s'approcher du visage de celui qui s'appelle « Gemmeker » par un agrandissement, Farocki se contente d'entourer la face d'un liseré rouge. Ainsi, il pointe un détail, comme il pointait la valise. Mais cette fois il conserve la distance, celle que le filmeur, physiquement, observait avec ce groupe de SS. Farocki respecte ainsi le point de vue de Breslauer qui devait se trouver à une distance respectable des faits, ou plutôt, à une distance respectable pour « rendre » chaque événement de l'image factuel, simplement factuel, enregistré, de façon courante, documentaire. Par rapport au cadrage sur la valise en gros plan, y a-t-il une différence ? Il y a une différence au niveau des moyens employés, mais pas au niveau de la tâche que se donne Farocki : lire, au plus près, ces archives ; trouver des gestes de mise en scène et de montage qui comprennent les tenants et aboutissants de ces images sous tous leurs aspects, distance du filmeur avec les filmés comprise. Chaque fois, le cinéaste entend tenir compte de ce que le matériau lui-même indique, c'est-à-dire, la façon, le niveau et le degré auquel il le peut et le fait⁴⁵¹. A contrario, ne trouve-t-on pas le cadrage sur la valise « déplacé », c'est-à-dire « trop accentué » voire « trop démonstratif » ? En tant que recadrage dans un cadre, l'agrandissement de la valise comprend la survivance des images comme fragments, et comprend que ces images « sauvent » aussi inopinément des détails. Le gros plan montre cette chance. Il soutient aussi cette autre hypothèse de Farocki à la lecture des images : que Breslauer savait, quelque part, qu'il documentait la vie du camp. Il ne savait pas pour quand, pour qui, ou si jamais un jour ces images seraient vues, examinées, mais il filmait, il continuait néanmoins à filmer. Le temps qu'il a pris pour le faire, le danger qu'il affrontait, trouvent dans la lecture attentive de Farocki une solidarité filmique et historique. Plutôt que de prendre partie pour le regard de ce filmeur avec une empathie qui nierait ses gestes passés, Harun Farocki répond par un film (qui prend du temps à être fait, qui se penche

451 C'est une chose que Philippe Despoix écrit très bien au début de son article sur Farocki dans la revue canadienne *intermédialités* consacrée au cinéaste. Il écrit : « Comme toujours chez Farocki, le choix de la technique renvoie à la question d'une mise en forme "adéquate" des matériaux d'origine. »

DESPOIX Philippe, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, p. 89.

sur les images) et par des gestes de mises en scène et de montage à même de réactiver la dimension testimoniale des images de Breslauer, cette distance des cadrages sur la valise comprise, cette distance sur les visages des SS aussi.

Les deux premiers gestes de montage que nous nous sommes efforcés de décrire jusqu'à présent commencent à nous faire sentir ce que c'est qu'une archive « lisible » au cinéma : c'est une archive qui devient visible pour celui qui est censé la regarder – et, aussi, une archive qui devient savoir pour celui qui la regarde. L'écriture de l'histoire de Farocki y trouve sa force de partage. Comme l'écrit Chantal Pontbriand quant à son écriture :

« Il montre, et remontre, pour mieux voir. L'observation et le montage lui permettent de mettre en scène des images afin de laisser le spectateur voir par lui-même et d'avoir sa propre interprétation. Ce processus vise à créer du changement : ne pas en rester à l'archive, mais ouvrir les images à un futur possible, encore inconnu. Tout se passe chez Farocki dans un entre-deux des images, dans cet espace mental que leur juxtaposition laisse surgir. C'est ce que Farocki appelle le *soft montage*. »⁴⁵²

Les gestes de montage effectués par Farocki pour reprendre l'archive introduisent le spectateur dans la « lecture » des images du passé. Aussi c'est une lecture, nous l'avons vu avec les recadrages, à caractère mémoriel pour nous : des fragments d'images surgissent, se mettent à faire sens, à prendre corps. Certes le montage mémoriel de Farocki se sert d'un matériau fragile, partiel, et rédige pour nous une enquête en cours, mais il nous indique aussi comment une image devient histoire, une histoire ouverte, problématique et mentale, dont le mouvement est ouvert au devenir. Du regard à la critique de ce que l'on voit, du document à l'information qu'il contient, *Respite* reproduit tous les passages, les heurts, les questions. Le régime de la mémoire y est doublement utilisé : il est celui de l'archive, de sa matière image et son, enregistrée et réécrite, partielle et fragmentaire que le cinéaste travaille au montage comme une « plasticité » cinématographique de la mémoire (comme chez Hervé Le Roux et ses fragmentations de l'archive) ; il est aussi celui du spectateur qui, par sa mémoire des images déjà vues dans le récit, est inclus dans la critique du document filmé, dans le devenir historique des images. Deux mémoires purement filmiques, qui transforment notre appréhension des images historiques et notre façon de penser l'histoire. Si Bergson avait eu

452 PONTBRIAND Chantal, « Glossaire », définition du Soft Montage de Harun Farocki, in *Éléments de présentation pour les enseignants, Harun Farocki I Rodney Graham*, exposition au Jeu de Paume, du 7 avril au 7 juin 2009, Paris, p. 12.

PDF disponible sur le site du Jeu de Paume : <http://www.jeudepaume.org/pdf/HF%20I%20RG.pdf>

cette belle pensée que la mémoire est « dans les choses », non pas dans la conscience de celui qui se les remémore, Farocki, lui, fait en sorte que ce soit les archives cinématographiques et leur mémoire d'images qui nous mènent à la remémoration, au travail du souvenir et à son devenir historique. C'est en effet grâce aux formes mémorielles de ses montages que les regardeurs peuvent partager l'enquête que Farocki mène sur les archives, ainsi que sentir l'actualité du travail de mémoire qu'il réalise autour d'elles. De ce film *Respite* dont le récit tout entier est « l'histoire d'une recherche historique avec des archives », il reste désormais un dernier geste à observer : les intervalles du montage. Mais une dernière précision doit être apportée quant à notre analyse précédente de la séquence du quai. Il reste une chose que l'archive ainsi fragmentée et étudiée par le montage dit du rapport entre cinéma et histoire, et elle concerne cette fois autant l'oubli que la mémoire.

La répétition d'une même image d'archive, des cadrages et recadrages chaque fois différents pour la regarder et l'observer, ont pour fonction rythmique et visuelle de mimer le travail de « remémoration ». C'est très clair dans la séquence de Frouwke Kroon : de la même manière que nous pourrions être en train chercher un souvenir, Farocki « recadre dans une image » pour nous rendre présents à la venue d'un détail : une valise, une personne, une tour de garde, des baraques... Peut-être est-ce également pour cette raison que nous pouvons si bien être présents à l'histoire avec son cinéma : parce que l'image est un temps, une durée et une visibilité pour y parvenir. En créant une disponibilité du regardeur pour ces images d'archive, il nous rend présents à *l'événement de l'image*. De plus, les cadrages et recadrages montrent que nous ne verrons qu'une portion de visible, que de toute façon l'image est déjà partielle. Ce qu'elle a saisi dans son cadre est déjà un fragment restreint du réel qu'elle filmait. Farocki permet au regardeur de lui-même prendre en compte ce morceau de cinéma, de l'accepter pour vrai *en tant que morceau de cinéma* par la fragmentation de ses montages.

Avec le fragment, le cinéaste procure ainsi à l'archive un « suspens » d'un autre type, « une pause ou une plage peut-être »⁴⁵³, osait Arlette Farge à propos de l'archive judiciaire. Faire surgir l'archive comme un fragment comme le fait parfois Farocki dans ses films, renvoie le regardeur à la vie passée et quelque peu autonome qui semble contenue en elle. Elle apparaît, brute, presque réelle. Or, chez Farocki comme chez Arlette Farge, ce fragment et l'impression de réel qu'il produit ne servent pas à « montrer comment les choses se disaient "bien autrefois", mais à moduler l'écriture du récit par des éclats d'images, de l'éclaboussement du surgissement d'autrui »⁴⁵⁴. Car pour l'un comme pour l'autre l'archive n'est pas le réel, elle ne permet pas de dire « ce qu'il en était » ou ce qui « s'est passé » exactement ; pourtant, elle

453 FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1989, p. 93.

454 *Idem*.

demeure, en tant que trace de ce passé, un fragment qui permet de *l'atteindre*. Citer l'archive comme un fragment brut relève donc d'une volonté de comprendre quel rapport l'archive entretient avec le réel en tant que trace.

Le cinéaste Farocki comme l'historienne Arlette Farge se rendent tous les deux compte de la nécessité de présenter parfois l'archive comme une étrangeté, et le fragment y participe : « Suspendue, la citation fonctionne comme une halte, comme une note blanche permettant aux mots de l'historien habituellement raisonnables de se mouvoir autrement autour d'elle ». Au cinéma et dans un récit historique, la présence par « éclats » ou par fragments de vie de l'archive procure aussi du temps pour l'analyse : l'analyse du vécu. Ce sont comment les choses ont été dites, et filmées, encore visibles ou audibles dans ce qui est consigné, qui devient la matière à étudier. Mais encore faut-il – d'abord – que l'archive puisse être ce vécu, c'est-à-dire qu'elle en soit au moins la trace *avant* d'être un document de l'histoire. La citation « suspendue » dont parle l'historienne permet à l'archive de rester trace. Elle en use dans son propre travail pour convoquer le vécu qui s'y trouve (tout à coup l'archive surgit) afin de l'apprécier en tant que tel dans son étude (que peut-on penser de ce fragment de vie ?). À l'occasion, Farge réemploiera le terme de « blanc » laissé par l'archive. Ici c'est son surgissement qui provoque une « note blanche » ; ailleurs, c'est « l'espace blanc que l'homme met entre (...) lui et ses conduites »⁴⁵⁵ que l'on peut analyser dans l'archive. Espace ou note, ce blanc est un écart qui existe entre l'archive et nous d'une part, entre le réel qu'elle documente et ce que nous pouvons en lire d'autre part. Et pour appréhender tous ces niveaux de l'archive dans le récit historique, il faut créer avec elle un régime de l'écart à même de la laisser documenter ce dont elle est la trace en tant qu'archive élaborée par l'homme. Ce n'est pas donc seulement à l'historien *de se mouvoir autrement autour* de l'archive, c'est elle qu'il faut laisser d'exister avec toute son altérité dans le travail. Chez Farge, c'est parce qu'elle est tantôt citée comme « plage » ou « note blanche » qu'elle peut mener à une analyse de ce qu'elle capture de nos paroles et gestes. Chez Farocki, cette étude de "la vie encore contenue dans une image" est rendue possible parce que le montage laisse par moments l'image à son libre cours, à son état d'archive, de rushes, de document. L'apparition de l'archive change alors notre perception de ce qu'elle documente.

« Suspendue, la citation fonctionne comme une halte, comme une note blanche (...). En fin de paragraphe ou de chapitre, il arrive qu'elle construise du silence autour de l'instantané de son irruption. Et c'est bien ainsi. L'histoire n'est jamais répétition de l'archive, mais désinstallation par rapport à elle et inquiétude

455 *Ibidem*, pp. 123-125.

suffisante pour s'interroger sans cesse sur le pourquoi et le comment de son échouage sur manuscrit. »⁴⁵⁶

Dans l'évocation de son propre travail d'écriture, Arlette Farge donne une description très proche de des reprises d'archive de Harun Farocki. Dans *Respite*, le cinéaste construit d'abord du silence autour de son apparition, qui nous la désigne comme fragment de vie. Ensuite, l'archive est d'autant mieux étudiée par les recadrages qui la fragmentent à nouveau, car ils analysent l'archive en considérant « ce fragment de vie échoué sur pellicule »⁴⁵⁷ qu'elle est. Tantôt l'image fait signe vers le réel qu'elle est censé documenter, tantôt elle se « contrarie », devient matière à « inquiétude », résiste. Du surgissement silencieux à leur étude, de leur libre cours à leur retour recadrées, le montage ne cesse de créer une « installation-désinstallation » de notre rapport aux archives. Comment elles sont citées et comment cette citation nous informe sur leur nature, est un geste essentiel de cette écriture. Il caractérise le « sans cesse » de l'interrogation en même temps que celui de l'inquiétude nécessaire pour appréhender l'histoire des archives sans la réduire ou la schématiser.

Le fragment, de cinéma ou de texte, figure en ce sens une résistance : résistance de l'archive, résistance de l'historien qui se refuse à la réduire. Les éclats persistent et « durent » jusqu'à nous. Apparitions et fragmentations, les éclats d'images produits au montage par Farocki sont ces « éclats du passé non résolus »⁴⁵⁸, et décidément réels, que l'historien met en scène dans son récit. Justement, si ce sont eux qu'il s'agit d'interroger, ces morceaux de texte ou de pellicule et leur éclat qui font le « goût de l'archive », qui suscitent le désir de l'historien de se pencher sur elle, de pencher « vers » elle, alors pourquoi effacer du récit les problèmes et les irréductibilités qui nous ont rendu leur histoire désirable ? Chez Farocki, les recadrages qui fragmentent l'archive durant le récit montrent que le film n'est pas une reconstitution cohérente et après coup de l'histoire des archives. Le film est un récit en cours, et problématique : il va vers l'image, pour aller vers le réel. Comme le disait Daney, il faut penser la force « des fragments *de cinéma* » (qui sont) :

« Non pas les parties d'un tout à venir et surtout pas les pièces d'un puzzle à reconstituer. Mais des fragments *de cinéma*, c'est-à-dire portant en eux, avec eux,

456 *Ibid.*, pp. 92-93.

457 Nous paraphrasons ici Arlette Farge et « l'échouage sur manuscrit » rendu pensable par la citation suspendue.

On retrouve chez Farocki deux versants dont Farge se soucie dans sa description très fine des usages de la citation dans le récit historique : il y a des effets de réel et des effets analytiques dans l'apparition-citation de l'archive, et ils vont de pair. Pour Farge, l'écrivain de l'histoire crée dans le récit *l'apparition de l'archive nécessaire à l'étude que l'on va mener* (tantôt s'éloigner pour la voir sous un autre angle, tantôt se rapprocher pour étudier...). Aussi, il y a autant de façons de la faire apparaître... qu'il n'y a de questions à lui poser.

458 Guy Debord, *Critique de la séparation* (1962).

sur eux (c'est toute la question) trace d'un prélèvement hors du réel, opération imaginaire dont ils seraient le reste énigmatique. (...)

« Et ce qui constitue le fragment, bien sûr, c'est d'abord cela : le cadre qui l'isole du reste, qui renvoie le reste aux limbes du hors-champ. Ensuite, c'est que le fragment fixe notre regard, se l'approprie et à son tour, nous regarde. Coupé de tout, le fragment de cinéma nous fait de l'œil. »⁴⁵⁹

Pour le regardeur des films de Farocki, l'archive fragmentée crée du désir pour l'histoire des archives. Notable, visible, écrivant le film, le fragment est un accès à ce réel « restant » de l'opération imaginaire qu'est le cinéma. Le film ne racontera pas autre chose. Car le fragment marque la suspension des images, c'est-à-dire leur « suspension de monde » en même temps que la manière dont elles « l'inscrivent ». L'archive se met à nous regarder. Le fragment est le signe de son énigme, tournée vers nous. Daney le précise : le fragment de cinéma est toujours entier en tant que tel et c'est bien ce qui fait sa puissance. « Il nous fait de l'œil ».

Chez Farocki, ce double rapport entre l'inscription et la suspension, le réel et le cinéma, le film et la trace, est perceptible au regardeur parce que la fragmentation du montage, en jouant de ces pôles, joue de sa mémoire. Dans la séquence de la valise par exemple, parce qu'un cadrage brusque et volontaire se produit, l'image ressemble à un fragment de mémoire qui se présente à même l'écran. L'impression est forte, et le fragment du cadre suggère aussi autre chose : il y a les « limbes », il y a le « hors-champ » dit Daney, c'est-à-dire présence de « l'ailleurs » de l'archive en même temps que son « ici » très intime. Sensiblement, de tels cadrages nous informent de la façon dont il faut appréhender l'histoire des archives. Ils empêchent que nous nous méprenions sur la manière dont l'archive et l'image cinématographique – toutes deux « si vraisemblables » – permettent d'atteindre le réel. La fragmentation de l'image commence par rendre l'archive à son visible, à son fragment de pellicule, c'est-à-dire à la *mémoire d'une image* et à ses particularités. Par le montage fragmentaire elle est tantôt mémoire, tantôt oubli, « qui n'est pas le contraire de la mémoire, mais plutôt son envers »⁴⁶⁰, c'est-à-dire une mémoire qui ne se confie pas facilement, une mémoire à faire advenir et qui parfois, reste toujours trouble. Finalement, que le fragment d'image et le fragment de mémoire *se recourent* sert la dramaturgie des films historiques de Farocki de multiple façons. Le fragment est la mise en scène énigmatique et désirante de l'archive pour nous, en même temps que le respect de sa matière et de sa mémoire : il parle de la mémoire des images, et de celle des archives ; il informe de leur partialité, et crée du désir pour leur histoire ; il permet aussi de chaque fois réajuster son regard pour savoir ce qu'une

459 DANEY Serge, « Johan Van der Keuken : la radiation cruelle de ce qui est », *Cahiers du Cinéma*, n° 289-290, juillet-août 1978, p. 69.

460 Chris Marker, *Sans Soleil* (1982).

archive, en tant que trace, documente du réel ; dans un film, le fragment joue aussi du morceau de mémoire, ou d'oubli, que l'archive peut être pour le présent : il nous regarde. Au bout du compte, dans *Respite* comme dans le film de Hervé le Roux *Reprise*, l'archive est ce fragment là, cinématographique, historique, énigmatique, grâce à la mémoire mise en scène par le cinéma.

Le montage est le lieu où Farocki crée une pensée de l'histoire par une physique des images. Son travail consiste à laisser lisible dans la reprise de l'archive plusieurs écarts essentiels de cette image. La mise en scène fabrique ainsi notre rapport au document et à l'image, notre rapport à l'archive d'histoire et de cinéma. Entre ce que nous voyons et ce que nous ne voyons pas, ce que nous savons et ne savons pas, ce que nous avons vu une fois, puis deux, (ou plutôt « une fois et deux ») son cinéma œuvre avec une même énergie : la puissance « de pouvoir » ou « de pouvoir ne pas... ». Les montages fragmentaires et leurs répétitions participent à ramener ensemble l'histoire et l'image au rang du possible parce qu'ils ne masquent pas les efforts réalisés par le cinéaste pour corréler les faits et l'histoire, l'image et le visible, ce que nous voyons et ce que nous savons. Qui plus est, le traitement des images par une forme fragmentaire de montage implique celui qui regarde dans la construction de ces corrélations. Il montre au regardeur que le cinéaste ne se contente pas de diffuser les images ni de croire les faits réels. En effet, un film dont le montage se fragmente et qui montre ainsi la façon dont on a procédé pour observer les archives indique à celui qui en est le spectateur comment au cinéma l'image « se rend visible » et le fait « devient historique ». Le travail du cinéaste lui est exposé dans sa complexité. Quelles corrélations choisit-il ? Quel fait retient son attention ? Quelle question lui pose-t-il ? *Il est inclus dans le processus de recherche.* D'autre part, la répétition d'une même image, recadrée, réinterrogée, remontrée, expose les gestes de montage dans le film et fait de l'enquête sur les archives une question de mémoire de l'image. Si cette mémoire est bien cinématographique, si elle provient bien de la « mémoire des images elles-mêmes » et de leur « matière », c'est par un travail plastique des images que Farocki rend sensible au spectateur la mémoire qui s'y trouve matériellement contenue. *La recherche lui est donc exposée grâce à un autre processus, le processus de mémoire.* Le montage qu'emploie Farocki prend la forme d'une écriture mémorielle qui prend l'aspect d'une mémoire filmique : fragments d'images, apparition, oublis, retours, noirs, arrêts... Ainsi, cette écriture plastique des images produit une impression physique de mémoire pour le spectateur – alors qu'elle provient des images – et permet d'accéder à leur mémoire à elles. De l'une à l'autre (de la mémoire du spectateur à la mémoire des images) il y a donc un passage. Ce passage est précisément ce qui nous inclut dans l'histoire en jeu : nous sommes, via notre mémoire, concernés par l'écriture des archives. Dès lors, ce qu'on leur fait dire, la façon dont

on les regarde ou dont on les traite, la façon dont elles ont été faites, filmées, ce qu'elles ont filmé, *nous soucie*. Le réalisateur-monteur mène l'enquête ; le spectateur peut s'en enquérir. Remarquons que le montage est bien le lieu où le cinéaste devient historien dans les questions qu'il se pose (il s'y pose des questions de mise en rapport, de construction des faits, y interroge les images filmées) – de même que le montage donne aux images leur caractère historique par un geste foncièrement cinématographique. Processus de mémoire et processus de recherche commencent donc à s'imbriquer, et toutes les conséquences d'une pensée cinématographique de la mémoire et de l'histoire aussi.

Il y a bien une différence entre le fait filmé et le fait réel, le film produit au passé et sa reproduction présente, mais elle n'est pas celle qu'on croit. La méthode de Farocki consiste à ne pas dissocier l'un et l'autre en partant du seul élément concrètement à sa disposition : l'image d'archive. Les gestes de montage que nous avons étudiés jusqu'à maintenant témoignent de la « pragmatique » de sa lecture, qui ne déduit jamais rien de l'image elle seule, ou ne fait pas dire à l'image quelque chose qu'elle ne contient pas de façon inhérente.⁴⁶¹ Le montage permet de trouver adéquatement un lien entre cinéma et histoire, images et faits, traces et indices, grâce aux propositions de lecture formellement fragmentées, répétées, ou silencieuses et noires. Dans les deux cas, nous avons vu qu'elles étudient le matériau historique comme matériau de cinéma, en même temps qu'elles écrivent l'histoire de ces archives pour un spectateur n'ayant d'autre mémoire ou d'autre savoir que ceux convoqués par le film même. Le montage mémoriel a donc pour fonction d'étudier les archives en même temps que de composer avec elles un récit qui ne suppose aucun acquis préalables sur et autour des images. L'écriture « pour nous » des archives au montage est le fait de notre mémoire « commune » : mémoire des images et mémoire du spectateur sont toutes les deux mises au travail du film, à son épreuve.

Notre titre « La mémoire à l'épreuve du montage » signifie donc deux choses : que les gestes du montage « mémoriel » de Farocki sont ceux d'une enquête sur la mémoire des images et leur devenir historique ; et que, d'autre part, ces choix formels de montage « impressionnent » une mémoire en nous, pour que leur histoire et la façon dont elles l'ont filmée, et contenue, redevienne présente, actuelle. En ce sens, le montage est un véritable travail de remémoration, où la mémoire des archives est devenue une plastique filmique (fragments-fragmentations, noirs-interstices entre les images, traces-indices) qui, d'elle-même et pour nous, se souvient, et peut reproduire et réécrire ses propres façons de se souvenir. L'écran, comme chez Le Roux, est devenu une membrane : celui de nos souvenirs et celui de

461 C'est donc en un sens positif qu'il faut entendre le « pragmatisme » de Farocki, plus proche de celui de Foucault. Nous renvoyons le lecteur au chapitre 1.1. *Archéologie du regard*.

la mémoire des images. Mais c'est le dernier geste de montage qui poursuivra encore plus loin l'imbrication du processus de recherche autour des archives avec notre mémoire de spectateur. Il s'agit des boucles et intervalles du montage.

2.2.2.3. Troisième geste. Intervalles.

Chez Farocki, le montage crée une forme de patience, un désir de ne pas conclure, de ne pas tout voir – et de se mettre à regarder. Souvent, Farocki répète plusieurs fois les mêmes images, sans que cela ne soit un problème. Le film est une durée habitable où trouver, sinon un passé, un devenir commun. La mémoire est le lieu historique de ce partage, et la condition même de notre inscription dans le temps.

Pour produire une mémoire filmique à même de créer du commun pour l'histoire, le montage possède des capacités inhérentes que nous avons observées déjà largement. Les « intervalles » qu'il va s'agir de décrire maintenant sont en fait une chose très simple, et caractérisent même les débuts du montage narratif. Un premier exemple d'intervalle du cinéma documentaire : deux images identiques de sorties d'usine n'auront pas le même effet si, entre-temps, dans l'intervalle, on aura glissé une image de moutons qui sortent de l'enclos : les ouvriers sont comparés aux moutons, et deviennent du bétail. L'autre exemple que nous pourrions prendre vient du cinéma de fiction : l'héroïne endormie dérive avec les glaces, inconsciente sur la rivière ; l'homme sur la rive cours, la regarde, cherche à la rattraper avant qu'elle ne tombe d'une très haute chute d'eau ; l'alternance des plans, leurs intervalles, sert à narrer un « pendant ce temps-là » qui fait monter le suspense, et avancer l'action.⁴⁶² Précisément, un usage intéressant des intervalles pour l'écriture de l'histoire au cinéma provient de la capacité de ces intervalles à faire péricliter la dimension linéaire de la narration (à modifier en profondeur le montage alterné et successif des actions) afin de penser les trous et les heurts du temps, ou de laisser des espaces entre deux images nécessaires l'existence d'une pensée non déductive (pour que la pensée puisse mettre en rapport les plans *autrement* que sous la forme d'une déduction). Il y a donc de grands enjeux de pensée dans l'intervalle, et ils concernent notamment le temps.

Si tant est que les intervalles d'un montage réussissent vraiment à n'être pas linéairement narratifs, et qu'ils œuvrent par trous, espaces, heurts et incommensurables, quel régime de l'action, du temps et de la pensée ces intervalles créent-ils ? L'intervalle de cinéma peut-il défaire le film et l'histoire de leurs continuités respectives, en ne racontant pas un événement d'un bout à l'autre, ou de façon causale ? Plus que d'une discontinuité des

⁴⁶² Ce sont les deux intervalles du cinéma d'Eisenstein et de Griffith qu'avait « classés » Deleuze. À ce sujet, voir MARRATI Paola, « Le montage du Tout », in *Gilles Deleuze : Cinéma et philosophie*, PUF, coll. Philosophies, Paris, 2003, pp. 60-73.

événements historiques en soi, de tels intervalles de temps entre deux images sont en fait la marque d'une *temporalité de la mémoire* admise par le film, qui ne s'est lui-même pas soumis au régime de l'événement au cinéma, le régime de l'action. Nous pouvons d'ores et déjà l'avancer : un film assumant une temporalité de la mémoire n'oriente pas son montage vers l'action, il fabrique de la pensée.

Le montage de Farocki crée de la mémoire pour nous, souvent par le retour d'images que nous avons déjà vues. Un plan revient une seconde fois, bien longtemps après dans le film, et non seulement il revient en variant, en étant recadré ou étudié, complété d'une information : il revient également avec tout ce qu'il y a eu « entre ». L'intervalle trouve là sa fonction de montage peut-être la plus caractéristique : de n'être pas que le passage d'une chose à une autre, une addition, une correction, mais un entre-deux images qui œuvre à les aimer, les polariser, les écarter. Le rapprochement y devient aussi important que *tout autre rapport qui peut en naître*. Dans les montages de Farocki, on peut dire qu'il y a un grand nombre d'intervalles qui ont des fonctions de pensée puisqu'ils ne sont jamais clos : toujours une image peut revenir et modifier notre perception des précédentes, de celles qu'il y a eu entre-temps. Plus que de l'avant ou de l'après, c'est donc une sorte de « comparaison supérieure » que l'intervalle crée, en mettant potentiellement en rapport toutes les images du film. Avant un quelconque effet produit par ces répétitions et retours permanents, il s'agit surtout d'un temps que le film prend et nous donne pour être « présents » et disponibles à l'image elle-même, et non vouloir impatientement conclure quelque chose d'elle, de ce qu'elle montre et de ce qu'on en comprend. Aussi, l'archive est-elle reprise et écrite historiquement au gré de cette durée-là, une durée qui ressemble à la mémoire. Pourtant, ce n'est pas aux hasards de la mémoire et du souvenir qu'il faut penser, ni à un souvenir involontaire surgissant parce que quelque chose, entretemps, nous y a fait penser (ce qui serait une simple reconnaissance du souvenir dans le présent). L'intervalle dont Farocki se sert au montage ressemble davantage à la mémoire comme vaste capacité d'agencement : ce sont *toutes les choses* auxquelles nous pensons, et la façon dont nous les convoquons et les assemblons, qui trouve une forme grâce à l'intervalle : la mémoire, en fait, est une « constellation ». Quelles sont les formes de montage de cette mémoire constellée ? Comment les intervalles y participent-ils ? Et comment le montage met-il en œuvre, avec eux, une pensée des images et de leur mémoire ?

D'abord, les intervalles fabriquent de la mémoire. Quand le montage fait revenir des images, nous nous souvenons des archives déjà vues : avec la mémoire elles sont, déjà, un peu devenues nôtres. Mais cette reconnaissance ne suffit pas à l'appropriation de tout ce qu'elles apportent comme informations, questions, problèmes. Il faut que nous poussions plus loin le travail du souvenir : il faut reconnaître *et* poursuivre. C'est là que l'agencement ou la

constellation jouent un grand rôle : pour qu'un souvenir ne reste pas souvenir mais soit mis au travail du film, de la critique, de l'histoire, le montage doit le rapporter, sans l'expliquer, à d'autres éléments. L'archéologie était déjà une sorte d'agencement supérieur : tous les regards qui existent dans l'archive étaient rendus perceptibles par la mise en scène des points de vue et de leurs tensions, qui permettait de comprendre leur rapport dans un même matériau filmique : ce n'est qu'en les considérant comme co-existants dans une même image, que l'on comprend leur « mutualité » et leur rapport de forces dans une image (l'image comme complexe archéologique des regards). Farocki revenait à la « production » du film et aux volontés qui existaient encore dans la mise en scène, la seule et dernière trace disponible. Les intervalles ont une manière de rapporter les images à peu près similaire, sauf qu'ils le font au montage : si toute image peut apparaître, et apparaît, à divers moments du film, toutes les archives sont potentiellement à rapporter les unes aux autres pour les comprendre. La mutualité des archives ne figure pas seulement leur appartenance à une même source d'image : elle figure aussi l'écriture *avec l'archive* d'une forme de pensée qui n'a pas besoin d'éléments extérieurs pour « faire parler » les images ou écrire leur histoire. La critique historique est menée avec les moyens du film. C'est le montage lui-même qui produit de la critique, de l'espace de pensée, par l'agencement.

Si l'intervalle comme création du montage possède un rapport avec la mémoire, c'est parce que le fait d'oublier une image pendant qu'elle n'est pas là, s'en souvenir lorsqu'elle revient, puis faire des images remémorées une chose que l'on pense en rapport aux autres images, sont des faits hautement mémoriels. L'intervalle cinématographique produit formellement de la mémoire pour, au bout du compte, créer de la pensée. Il fonctionne par boucles, retours, sortes de réminiscences propres au montage. Comment le retour d'une image et ce qu'il a laissé dans l'intervalle nous fait-il passer de la mémoire à la pensée ? C'est certainement Christa Blümlinger qui, en France, a le mieux écrit sur ces « boucles » du montage, écrivant à ce sujet :

« Quand Farocki interroge des images de diverses origines, il les assemble dans un mouvement de spirale qui renvoie chaque composante à son reflet démultiplié. »⁴⁶³

Décrire ce mouvement et son fonctionnement est une tâche ardue, et elle tente une piste pour le nommer : « Ce procédé s'appuie sur un mode de construction qu'André Bazin avait caractérisé, à propos de Marker, comme "montage latéral", ou encore : montage d'oreille à œil. »⁴⁶⁴ Il y a dans le nom de montage latéral une chose vraiment caractéristique du cinéma

⁴⁶³ BLÜMLINGER Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », *Trafic* n°14, Paris, Printemps 1995, p. 31.

⁴⁶⁴ *Idem*.

documentaire dit « de montage », comme celui de Marker : les archives sont assemblées au montage mais laissées dans une apparente désorganisation ; les événements ne sont pas racontés dans leur continuité mais éclatés et fragmentés, comme l'archive qui les a capturés. Le film est un vaste tissu d'archives, reprises, montées. Il manque pourtant un élément de grande importance dans la description de ce cinéma de montage : il s'agit de ce que cet agencement volontairement discontinu et non-narratif fabrique comme récit. S'il n'y a pas narration linéaire de l'événement historique ou d'une histoire documentaire ou fictive, le montage n'en reste pas moins un récit qui agence les images, récit qui a un début et une fin, récit qui n'est donc pas sans dramaturgie ou sans association « volontaire », « dans cet ordre », des archives. Mais que produisent de tels montage ? Comment font-ils voir l'archive, et l'histoire ?

Un peu plus tôt, cette étude du montage chez Harun Farocki évoquait la forme fragmentaire d'un montage « qui pense » (2.1), c'est-à-dire une forme qui laisse au regardeur le soin d'agencer lui-même les images que le cinéaste met côte à côte au montage. Le montage en intervalles est une pensée de ce montage fragmentaire à l'échelle du film – là où chaque « composante » est « renvoyé(e) à son effet démultiplié »⁴⁶⁵. Il en résulte un cinéma de montage que l'on peut bien nommer « latéral », puisque les séquences d'images y sont rassemblées « dans un côte à côte d'avant l'agencement » et où, surtout, la succession ne dit rien de leur lisibilité commune. Par exemple dans *Images du monde*, le montage montre une foule de séquences qui n'ont au début aucun rapport : le barrage de Hanovre, la femme qui arrive à Auschwitz photographiée par le SS, les femmes algériennes photographiées par Garanger pour leur faire des cartes d'identité, les images de machine, Farocki (au musée, qui tourne les pages de l'Album d'Auschwitz), le barrage de Hanovre, Farocki (qui tourne les pages du livre où sont rassemblées les photos de Marc Garanger), etc. Ce n'est qu'avec du temps – le temps du récit, le temps du retour des images – que quelque chose peut se tisser entre elles, de plus précis chaque fois. À un moment, le regardeur pourra penser à la façon dont l'identité et le contrôle ont à voir avec l'image et le pouvoir, que la technique y a un rôle... Et surtout, ce qui sera compréhensible bien plus tard : que l'image, photographique ou filmique, y a un rôle en tant que technique elle-même... Le montage en intervalles de Farocki permet de regarder les archives rassemblées dans *Images du monde* en se disant : chaque fois il y a, dans l'histoire, dans les images, des gestes qui contiennent et surveillent la vie, l'« étioient »⁴⁶⁶ plutôt que d'y être attentif, la voir, l'intensifier. Que fait Garanger, en photographiant le visage des femmes Algériennes ? Il ne viole pas seulement une loi sacrée (ne pas montrer son visage à un homme inconnu de la famille), il expose le visage au nom

465 BLÜMLINGER Christa, *op. cit.*, p. 31.

466 NIETZSCHE Friedrich, *Deuxième Considération intempestive*, Mille et une nuits, Paris, 2000, p. 8.

d'un prétendu contrôle (pouvoir surveiller qui sont les femmes voilées). Établir une carte d'identité, faire une photographie du visage, sont des gestes violents parce qu'*ils créent* un monde du contrôle. En dépit de la protection de la vie qui se cache derrière la sécurité d'une « carte d'identité », le recensement des images des femmes algériennes est une violence faite au visage. C'est le geste du photographe, de Garanger – le geste de prendre une photographie, d'exposer le visage – qui est vu dans toute son abjection. D'autres images présentes dans le montage de Farocki seront lues à l'aune d'un geste fait pour contenir et surveiller la vie, l'étioler plutôt que d'y être attentif. Et c'est même lorsqu'il y a une humanité de la situation de prise de vue, que le geste de « faire image de l'autre » constitue le cinéma comme geste de « destruction » : la femme photographiée par le SS en étant l'exemple le plus marquant. Toutefois, ce n'est pas une « autre » histoire que le film raconte là, mais une histoire politique des gestes, dont le cinéma fait partie.

En ce sens, nous pouvons dire que la lisibilité commune des séquences ne prend son sens que tardivement, au terme d'un cheminement nécessaire. Car dans *Images du monde*, les archives que Farocki reprend ont toutes plus ou moins pour but de montrer le rôle des images dans la guerre – c'est le « thème » du film – mais ce faisant, il renvoie aussi la technique et l'image *aux usages qui en sont faits*. Il en ressort une lecture critique des *gestes de l'histoire* eux-mêmes à travers les gestes de fabrication des images. Renvoyés à un faire et à un usage, ils acquièrent une dimension politique eux aussi : « Qui œuvre à quoi ? Et quand il fait quoi et comment ? » demandent ces images rassemblées. Le regardeur comprend alors que ce sont les façons de faire, et non seulement ce que l'on fait, qui participent ou non au monde tragique qui se dessine dans les diverses périodes de l'histoire présentes dans le film. C'est donc *une histoire transversale* quant aux temps, qui ose des rapprochements d'événements tels que la guerre d'Algérie et les camps de la Seconde guerre mondiale, mais c'est *une même histoire* au niveau du « faire » des images. La première ose une temporalité de la mémoire pour convoquer ensemble des périodes différentes de l'histoire (« il y a eu la guerre d'Algérie, il y a eu les camps, il y a eu un musée ou un livre pour montrer leurs images ») sous la forme d'intervalles qui les convoquent comme des souvenirs remémorés et remémorables ensemble ; tandis que la seconde trace le vecteur critique qui permet à ces sources d'exister ensemble pour écrire l'histoire des images dans la guerre, leurs formes, leurs usages, ce qu'elles ont fait, elles. Mais il aura fallu au regardeur « le temps du film », « tout l'agencement » et toute la présence d'esprit qu'il requiert, pour relier soi-même ce que le monteur met côte à côte.

L'intervalle ne fonctionne qu'à rebours, bien qu'il prenne du temps à installer ce que l'on doit lire, par la narration espacée qu'il fabrique. Son rythme n'est pas sans rappeler le sens musical du terme « intervalle » ou l'expression de « pur rythme » que Deleuze attribuait à la pensée, à son exercice. Ainsi les séquences d'*Images du monde* s'enchaînent-elles, comme si

le rythme d'exposition des images obéissait à cette phrase entendue sur le barrage de Hanovre, au début du film : « Quand la mer déferle contre la terre, ce mouvement irrégulier, mais non sans règles, retient l'œil sans le captiver et libère les pensées. »

C'est à un autre cinéaste auquel il faut certainement penser pour connaître les tenants d'une telle écriture : Johan Van der Keuken. Bien que le cinéaste hollandais ne soit pas « un cinéaste des archives », ses montages jouent aussi avec la mémoire et le savoir du spectateur en fragmentant le récit. Souvent, il n'y a que deux ou trois sources différentes (souvent des « lieux » différents : Cameroun, Maroc, Pays-Bas dans *Journal* ou Pérou et Pays-Bas dans *Le Nouvel Âge glaciaire*) et leur rassemblement dans un même film ne dépend, à première vue, que de l'unité du filmeur, lui, « Johann », qui, à un moment donné, s'est trouvé là (ou là, ou ici). Mais le film devient une expérience pour le spectateur parce que le montage se « retient » de raconter de bout en bout un propos ou une séquence ; plutôt, il ne cesse de les entrecouper, comme chez Farocki. Chaque séquence apparaîtra de façon alternée avec les autres, mais rien, ni dans la pensée, ni dans le récit, ne pourra être « suivi » entièrement car il n'y a pas de fil donné, sinon celui *de la présence dans la durée* de Keuken quelque part – et donc, au montage, *de l'exposition de moments tournés* par lui. Aussi la fragmentation extrême, l'alterné rapide, et le fait qu'à chaque fois les séquences ne soient jamais tout à fait terminées, nous « retient », crée de l'attention à chaque coupe, à chaque changement. Ainsi ce n'est pas l'histoire que nous suivons, mais son exposition *par quelqu'un*, un cinéaste-monteur qui coupe et entrecoupe beaucoup pour nous rappeler non pas qu'il détient la maîtrise du récit, mais qu'il en est « le montreur »⁴⁶⁷.

Keuken, grâce à ses montages, est bien le montreur de ce qu'il a filmé. Dans ses films, la mise en rapport des différentes séquences n'est elle aussi jamais expliquée. Seul le tissage – tissage serré chez Keuken – permet de les lire ensemble, les rapporter l'une à l'autre. Le monteur qui fragmente ses montages doit en effet penser leur tissage. Plus les éléments apparaissent de façon déconnectée et brute, plus le tissage semble serré. Or il n'en est rien. C'est un tissu très « lâche » que celui du montage fragmentaire. À quoi bon écarter les séquences en ne construisant pas une narration linéaire avec elles, si c'est pour, aussitôt, rapporter les fragments dans un sens directif et « serré » ? L'autorité de Keuken a quelque chose de très beau : plus il monte coupe sur coupe, plus nous « lâchons » le sens direct de l'histoire, comme si, entre deux plans, il était tombé, oublié⁴⁶⁸. Chez Farocki bizarrement, on

467 Daney distinguait le « visuel » (qui existe comme "toujours là" ou "déjà donné") des « images » (qui sont, elles, « montrées » : exposées par le cinéaste dans une relation et un don). Sur le terme de « montreur » et la « pédagogie » de l'écriture au cinéma, voir plus loin Serge Daney et Gilles Deleuze.

Serge Daney : itinéraire d'un ciné-fils, Régis Debray, Pierre-André Boutang et Dominique Rabourdin (2004).

468 Il y a deux choses qui entretiennent dans les films de Keuken un rapport très serré : l'autorité de son discours et la forme fragmentaire qui le « retient » d'être une totalité. Par la fragmentation du montage, ce que le film

passe très lentement d'une séquence à une autre. Nous avons largement le temps de voir une main mécanique se saisir d'un morceau de plastique, à plusieurs reprises, puis une photographie du « Aussortierung », puis entrer dans un laboratoire où des machines reproduisent et fraisent des pièces usinées, puis une photographie à 7000m, puis voir un canal investi par les scientifiques pour étudier on ne sait quel ressac... Il y a une certaine lenteur dans l'association, amplement soutenue par les images de machines qui, automatiquement, ont toujours un certain flegme... Leur place dans *Images du monde* est à ce titre instructive : elles ont un rôle à jouer dans « l'histoire des techniques » qui est racontée par les diverses séquences, et, parfois, leur caractère anecdotique semble être là uniquement pour ponctuer le montage, ou, plus exactement, ponctuer le récit. Elles miment le récit filmique qui avance, en disant : voilà un geste de plus. Et ce geste souvent, est répétitif, ou stagne, comme cette main mécanique qui attrape et relâche un objet une fois, deux fois, trois fois... On ponctue une avancée par une stagnation ! C'est peut-être un indice pour le montage fragmentaire, ses intervalles, et les récits qui en découlent : l'agencement laisse chaque séquence être un fragment à part de la grande constellation des images du film (il est inclusif en général) ; et chaque fragment doit être séparé des autres, et ne mener nulle part (il est exclusif en particulier). Quelle narration est-ce là ?

Dans un montage fragmentaire, les séquences sont séparées dans un autre but que de « mener nulle part » : il faut avant tout les y considérer pour elles-mêmes, pour leur durée. Chaque séquence doit être vue pour son propre compte, et regardée singulièrement. La déconnexion des séquences est le fait de l'intervalle laissé au montage entre elles pour rythmer non pas le récit mais leur mise en rapport, et pour la rythmer par des trous, des manques, des choses qui ne seront pas dites, ou pas racontées. Il faudrait presque en conclure que *ce sont*

est sensé dire devient *le propos de quelqu'un* et son *exposition*. Ainsi le commentaire du début du *Nouvel âge glaciaire* prononcé par Keuken : « Amérique du Sud. Pérou. Le puissant royaume Incas fut conquis par les Espagnols il y a 400 ans. Les Indiens, les Incas, furent réduits en esclavage. Les Indiens mâchaient des feuilles de coca au cours de cérémonies religieuses. Le coca, qui est un stupéfiant, était utilisé par les Incas pendant le culte rendu au Dieu Soleil. Mais les conquérants espagnols introduisirent le commerce du coca et amenèrent les Indiens à en prendre quotidiennement. Cela devint pour eux une façon d'apaiser leur faim. Aujourd'hui des millions de pauvres, d'ouvriers agricoles et de mineurs se droguent au coca. Les bénéfices retirés des plantations de coca ont financés les cathédrales des conquistadores. »

Comment croire ce qu'il dit ? Ces paroles introductives, qui résument la situation historique vue du point de vue politique de Keuken, sont uniquement dans l'affirmation puisqu'elles ne prétendent pas argumenter ou défendre par une rhétorique causale cette histoire du Pérou. Que le résumé affirmatif de Keuken soit probable pour celui qui est spectateur de son film, cela est dû à sa réception dans une forme de montage extrêmement fragmentée, où le discours n'est jamais fini, peut toujours se modifier, rectifier : le cinéaste est en train de penser. Plus que leur légitimité historique (vérifiée et argumentée) c'est la mise en rapport des fragments et des événements historiques tels que Keuken les raconte qui devient important.

Le fragmentaire affirme la partialité du point de vue et une pensée en cours, ainsi que son refus de la totalité : n'existe ni celle de celui qui parle (le soi-disant individu) ni celle du discours (l'avis définitif), ni celle du monde (le monde fini, clos). La politique de ce film n'est pas le propos tenu, mais l'écriture elle-même Et celle de Keuken – le montage fragmentaire et le rapport au visible, au monde et au discours qui en résulte – fait du film une forme-de-pensée qui engage à elle seule bien plus que tout ce qu'il peut dire dans son film. C'est une présence au monde qu'il raconte, une forme de présence qui rend possible celle d'autrui. Telle est sa grande politique.

les images qui sont montées latéralement et que c'est la pensée qui circule par spirales, retours, écarts, mesures, écarts et rapprochements. Par exemple dans *Images du monde*, les divers degrés de témoignages ne pourront être pensés par le regardeur qu'en dernier lieu, après que les séquences se soient interrogées sur la distance des acteurs et écrivains de l'histoire quant aux faits, aux documents, et à la façon dont ils écrivent et veulent la vérité avec. La mise en rapport n'est pas axée sur le témoignage, mais sur leurs regards et leur façon de procéder. C'est le montage qui les met au même niveau de considération en passant de l'une à l'autre, permettant ainsi une lecture à rebours et constellée de toutes ces images produites par « volonté de vérité » et « volonté de témoigner »⁴⁶⁹. Le montage est latéral et successif, mais plein de trous. Il faut, à rebours, ré-associer les choses, et le faire selon un principe que seul le montage dans son ensemble peut nous donner. Tout le long du film, nous tissons quelque chose de nouveau, qui peut être perturbé par une apparition, modifié, renversé, retourné. Et pourtant ce montage est intéressant moins pour la rupture qu'il est capable d'apporter à tout moment (« en fait cela voulait dire que... » ou pour que nous nous disions « finalement ces images de théâtre sont stridentes... ») que pour la durée avec laquelle il le fait. Il y a la lenteur, cette durée longue vue précédemment avec les recadrages de l'enquête ; et il y a aussi le film « en train de se faire », ce film qui, à un moment donné, sera fini. La fragmentation crée un désir de complétude inhabituel, celui de compléter un tissage : plus que de remettre chaque chose à sa place à la fin du film, la lenteur de l'exposition des fragments sert au désir de tisser, au désir de toujours être en train d'écrire, être en train de penser. Elle invite à désirer le dehors, à désirer son irruption et notre rapport avec lui. Pourtant, regardant un tel film, la question qui nous travaille n'est pas « Quelle image viendra après ? » mais plutôt « Que penser de celle que je viens de voir ? » « Et comment l'image que je viens de voir modifie ce que j'avais vu, et pensé ? » Ce train de retard que nous semblons avoir en regardant les films fragmentaires de Farocki, comme ceux de Keuken, Marker, Godard parfois, ou Varda, c'est en fait la marque de notre « présence » accrue à ce que nous voyons. Nous sommes *là*, face à un cinéma qui nous requiert.

« Un peu de temps à l'état pur »⁴⁷⁰, voilà ce que présente l'image-temps. Gilles Deleuze tentait de conclure son second livre sur le cinéma en précisant l'apport et les conditions d'une écriture filmique du temps où celui-ci n'est pas reproduit mais "produit", pas représenté mais "présenté". Il écrit :

469 Voir en 1.2 *Jeu de l'acteur, témoin en jeu* les conséquences de cette mutualité pour le témoignage.

470 DELEUZE Gilles, *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1964 / 2010, p. 76.

« Pour que l'image-temps naisse (...), il faut que l'image actuelle entre en rapport avec sa *propre* image virtuelle en tant que telle, il faut que la pure description de départ se dédouble, "se répète, se reprenne, bifurque, se contredise". Il faut que se constitue une image biface, mutuelle, actuelle et virtuelle à la fois. Nous ne sommes plus dans la situation d'un rapport de l'image actuelle avec d'autres images virtuelles, souvenirs ou rêves, qui dès lors s'actualisent à leur tour : ce qui est encore un mode d'enchaînement. Nous sommes dans la situation d'une image actuelle *et* de sa propre image virtuelle, si bien qu'il n'y a plus enchaînement (...) mais *indiscernabilité des deux*, dans un perpétuel échange. (...) »⁴⁷¹

Ce que Deleuze décrit là, c'est la création d'une image où le temps peut-être vu, et pensé, grâce à une écriture filmique. Le temps n'est plus « reproduit » ni le passé « représenté » ; ils sont *dans* une image, aussi virtuelle qu'actuelle. D'une part, cette description ultime et synthétique de Deleuze nous renvoie aux mises en scène temporelles que Farocki réalise des archives : il y a par exemple le "complexe" archéologique et ses strates (1.1.) où une même image « se reprend et bifurque » en fonction des regards qui la traversent, « dans un perpétuel échange », une « mutualité », notamment entre le passé et le présent ; ou encore, comme nous venons de le voir des archives reprises, une matière ayant sa propre mémoire qui doit aussi être *réécrite* pour devenir mémorielle et historique : avec le retour d'images recadrées ou revenant plus tard dans le film « la pure description de départ se dédouble » de telle sorte qu'image virtuelle (l'archive) et image actuelle (l'archive reprise) se confondent. Le film doit montrer les deux états ou les maintenir ensembles pour que l'écriture de l'histoire soit clairement une reprise des archives, et s'approfondisse d'une pensée du temps (2.2.). Leur « indiscernabilité » comme dit Deleuze, sert à penser le temps *et son écriture au cinéma*. Cette description de l'image-temps sur laquelle l'ouvrage se termine, rappelant la duplicité fondamentale qui caractérise son écriture (produite par divers écarts du cinéma : visuel et sonore, passé et présent, archives et reprises, présentation et répétition) doit à son tour nous faire réajuster notre pensée des intervalles et de la mémoire. Jusqu'à quel point les films d'archives de Farocki – en ne présentant plus « le cours empirique du temps comme successions de présents, ni sa représentation indirecte comme intervalle ou comme tout »⁴⁷² – inventent-ils un intervalle spécifique au montage fragmentaire et constellé ? Comment cet intervalle nouveau nous fait-il penser le temps des images et de l'histoire ?

En observant différents films documentaires du cinéaste, il s'agira d'observer comment les intervalles rassemblent les images et en proposent une pensée. S'ils donnent au film son

471 DELEUZE G., « Conclusions », *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 358.

472 *Idem*.

aspect fragmentaire, il conviendra de voir à quel point ils produisent non seulement une histoire discontinue mais créent une histoire des archives dans laquelle le regardeur va pouvoir s'inscrire : d'abord avec la *série* comme écriture critique de l'histoire, qui permet de penser les différences entre les archives (la série génère une critique des images rassemblées dans le film de montage (A) ; ensuite avec la *constellation*, comme écriture résistante de la mémoire, qui permet de rencontrer les images du passé (la constellation écrit l'histoire de sorte à comprendre la survivance des images en « retenant une image unique, irremplaçable du passé »⁴⁷³ (B).

A – Les intervalles : monter en série pour générer une critique des archives

Il est assez difficile de produire un intervalle qui ne soit absolument pas narratif, tant nous sommes habitués depuis le cinéma moderne à ce que l'écart soit un régime qui fabrique du sens. C'est la façon dont cet écart travaille et dont le sens y est produit qui importe lorsqu'on analyse un montage espacé, peu importe par quel moyen celui-ci produit ses trous. Dans les films de Farocki, l'intervalle a une forme éminemment disruptive, « mais pas sans règles »⁴⁷⁴. Dans *La Vie RFA* c'est un simple principe qui rassemble à première vue les séquences : raconter différents moments de la vie d'un homme à travers les « jeux de rôles ». L'idée est si caricaturale que Farocki en plaisante : « On peut la raconter en une ligne. (...) Il fallait la murmurer comme on jette un sort. »⁴⁷⁵ C'est un film que Farocki a tourné avant la chute du mur, et s'il n'y avait cet événement, les images tournées par le cinéaste n'auraient peut-être pas le même impact. Bien que ce ne soit pas un film d'archives, il capture quelque chose d'un moment d'une société, et c'est un film qui œuvre avec des intervalles assez spécifiques pour qu'on se penche sur lui maintenant.

« Mon idée était de décrire la vie en Allemagne de l'Ouest à travers le jeu de rôle – de la naissance à la mort. »⁴⁷⁶ dit Farocki. *La Vie RFA* fini et monté, il en ressort toute une liste de lieux de santé, guerre, travail et formations où l'homme est sommé d'apprendre et de se prendre en main. On pourrait presque y voir une énumération de lieux biopolitiques où le citoyen d'Allemagne Fédérale rencontre le pouvoir. Le rapprochement des séquences étant d'emblée évident, c'est « entre » que les choses vont se passer. C'est-à-dire que l'intervalle rapproche tellement volontairement des lieux, des gestes, des scènes (l'hôpital, psychologues

473 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 435.

474 Dans un texte intitulé « Sans régularité, mais pas sans règle », Farocki évoque son travail autour de *Images du monde et inscription de la guerre*, et notamment le tournage de la scène au barrage de Hanovre, instructive sur la « politique » d'une image : tous les cameramen qui sont venus filmer se sont mis aux mêmes endroits du barrage, ont choisi les mêmes axes de prises de vue...

FAROCKI Harun, « Sans régularité, pas sans règle », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 53.

475 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 227.

476 *Idem*. C'est la fameuse idée qu'on peut « raconter en une ligne ».

pour enfant, trouver un travail, une violente dispute de couple), le principe qui les rassemble est tellement fort (on pourrait l'appeler : « comment les gens apprennent à se gérer »⁴⁷⁷) que l'autorité avec laquelle il est posé permet au regardeur de vérifier *durant les séquences elles-mêmes* comment ce pouvoir existe bien dans les corps qui incarnent ces rôles. Sous notre œil, les personnes filmées « deviennent » mères, travailleurs, flics, sage-femmes, par leur mise en série. L'intervalle de *La Vie RFA* crée donc moins une pensée « associatrice » en général (*que des jeux de rôles*) qu'une pensée des différences (*comment ils sont joués*), produites par le regardeur lui-même à la vue successive des séquences. En effet, le temps du film est plus long que l'idée très simple de Farocki. Si l'intervalle « de principe » est un intervalle très resserré, il permet en tant que tel d'aller voir dans la durée, dans les plans, comment les choses se passent. « Dans et comment » : nous n'observons plus les jeux de rôles en eux-mêmes, mais les *variations d'inscription* des gens dans les jeux de rôles en questions. Indirectement, toutes ces personnes jouent « l'être social », et, en se performant eux-mêmes, ils décuplent la façon dont nous pourrions regarder leur gestes. Comme chez Rouch bien qu'avec moins de « plaisir » ostensible à jouer, le personnage *ne cesse de passer la frontière* qui le sépare de lui-même et de celui qu'il joue⁴⁷⁸. Le jeu « fictif » d'une sage-femme, d'une mère, d'une psychologue, devient réel en tant que joué, et les gestes filmés parlants en tant que tels. Subrepticement ils deviennent, dans l'intervalle, sociaux, économiques et politiques – gestes d'une Allemagne Fédérale de la fin des années 80. Ce que le film associe (des jeux de rôles) devient qualitatif et différent (l'incarnation par les gens de ces rôles). Le jeu se fait incarnation, et parle du pouvoir dans les corps.

Dans *Images du monde*, la « règle » est tout à fait différente. La façon dont « l'écart » de l'intervalle travaille est bien plus temporelle, puisque le film est un montage d'archives et rassemble divers moments de l'histoire. C'est donc plus précisément en rapport avec le temps et son écriture que les intervalles y sont intéressants. Que fabriquent les intervalles d'*Images du monde* comme représentation et pensée du temps ? Comment les écarts y travaillent-ils ?

477 Blümlinger dit : « autant de terrains d'essai où l'on propose aux gens un mode d'emploi pour l'existence »

BLÜMLINGER Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », *Trafic* n°14, Printemps 1995, p. 34.

478 C'est une relecture de ce que Deleuze a si bien analysé du cinéma de Rouch et de Perrault, deux cinéastes du documentaire, de la rencontre et du jeu. La formulation exacte par Gilles Deleuze est la suivante :

« Il faut que le personnage soit d'abord réel pour qu'il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle. (...) Le personnage ne cesse de devenir autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple. » « À s'en tenir à ces chefs d'œuvre, on s'aperçoit en premier lieu que le personnage a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passages et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, *et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé.* »

Les personnages de Farocki ne sont pas aussi bons ou aussi joueurs qu'Alexis de *Pour la suite du monde* (Perrault, 1962), que les « Moi un noir » qui jouent les blancs chez Rouch (*Jaguar, Les Maîtres fous*)... mais c'est bien là, dans ce geste choisi de montage par Farocki pour *La vie RFA* que nous comprenons ce que nous voyons, les puissances apportées par le jeu, la fiction, le faux dans la compréhension d'une situation réelle.

DELEUZE G., « Les Puissances du faux » (chap. 6), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 198.

Nous avons déjà vu comment passer de l'Algérie française, où Marc Garanger photographie les femmes algériennes pour dresser des cartes d'identité – aux camps, où l'on voit cette femme photographiée par un SS, les dessins de Kantor, les images des membres du Sonderkommando, en passant également par le canal de Hanovre, des images de machines, ou un plan de Farocki regardant les images de l'Album d'Auschwitz dans un musée – laissait le spectateur penser parce ces plans étaient montés avec un grand intervalle, un grand écart laissé dans la raison de leur rapprochement : le regardeur comprenait plus tard la raison de leur montage commun, de leur association. *As you See*, un film que Farocki réalise trois ans plus tôt (1986) était déjà un film de montage : un lien logique et formel – l'analogie visuelle – permettait de passer d'une séquence à une autre, sans autre raison. Ce qui se tissait dans le film partait du premier lien posé par le montage, entre deux images de routes similaires par exemple⁴⁷⁹. Dans *Images du monde* (1989), c'est plutôt l'inverse. Les plans sont d'abord éloignés, puis nous pensons ce qui fait leur rapport. L'intervalle écrit donc le film avec un régime de l'écart plus prononcé. Au niveau narratif, les plans et leur durée ne sont jamais coupés et montés pour s'enchaîner sinon rythmiquement, et ils s'enchaînent avec des trous de temps et de pensée plus grands, de « façon irrationnelle ». Nous pouvons passer d'une image de l'Algérie occupée par les français aux camps dessinés par Kantor avant et après sa libération, d'images de machines qui reproduisent de nos jours des pièces usinées à la photogrammétrie inventée à Wetzlar en 1865, dans un pur rythme. De plus, ce qui sépare les séquences n'est ni pensé d'avance, ni reconstituable, ni à deviner, mais à faire fonctionner comme tel, comme le dit Deleuze du « règne des incommensurables » : « c'est-à-dire que la coupure ne fait plus partie de l'une ou de l'autre image, de l'une ou de l'autre suite qu'elle répartie. C'est à cette condition que la suite ou la séquence devient une série (...). L'intervalle se libère, l'interstice devient irréductible et vaut pour lui-même »⁴⁸⁰. Il est vrai que le montage à intervalles produit des « séries » plus que des continuités narratives et l'espace qui sépare les séquences y est tout aussi important. Comme le dit Foucault, le cinéma moderne a à voir avec l'espace, ces coordonnées d'espace qu'il ré-invente et ré-enchaîne pour prendre « sa revanche contre la toute puissante domination du temps et de l'histoire univoque »⁴⁸¹. La présence d'un

479 L'analogie de *As you See* était d'abord formelle : elle consistait à rapprocher deux éléments visuellement similaires. Elle permettait ainsi au montage de Farocki de passer d'une chose à une autre sans autre lien que leur ressemblance et ensuite, le récit enroulait tous leurs rapports avant d'en venir à une autre analogie, qui faisait passer à la séquence suivante. Dans *Images du monde* les choses n'ont aucun rapport puis se ressemblent.

Mais globalement, cela reste deux films dont le montage marche après-coup (où les choses sont tissées mais non explicitées, où il y a « mise en rapport » mais pas encore rapport à proprement parler) ainsi que nous avons commencé à le voir dans 2.1. *L'Auteur comme agentur*, la partie précédente.

480 DELEUZE G., « Conclusions », in *op. cit.*, p. 362.

481 FOUCAULT Michel, « La Scène de la philosophie : entretien avec M. Watanabe », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°234, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, p. 579 :

« La résurgence de la grande thématique de l'espace pendant les années 1950-1960 a été certainement l'un des moments les plus intéressants de l'histoire des idées, où de *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot à *Pierrot le fou* de Godard, dans le domaine de la critique littéraire, dans celui des créations expérimentales,

intervalle d'autant plus grand entre les séquences montre comment chez Farocki le film se défend et se refuse à « représenter » le temps. C'est tout particulièrement vrai d'*Images du monde* : il n'y a jamais de « suites » probables, toujours des séries séparées, disjointes. De telle sorte que la discontinuité temporelle des séquences produit plus qu'une histoire non-chronologique. En ne représentant pas le temps du film linéairement, elles refusent aussi le régime explicatif des causes et des conséquences pour narrer un événement de l'histoire. Ainsi, les images que le film monte en séries sont-elles données à penser par l'intervalle d'une façon tout à fait neuve : de leur rassemblement thématique mais discontinu, naît une pensée de leurs différences. Comme dans *La Vie RFA*, le montage en intervalles va de la répétition (produite arbitrairement ou hypothétiquement par la mise en série) – à la différence (ce que nous pouvons penser de la mise en série). Toutes ensemble, les séries d'*Images du monde* tracent leur propre vecteur critique de lecture pour que le regardeur fasse « travailler » le montage, qui disposait latéralement les séquences. De la sorte, pour chaque période de l'histoire en question et chaque source d'archive, le film permet de penser la façon dont les images ont participé en tant que geste à l'histoire, à la guerre.

Dans un sens très proche de Benjamin, « le rebours » de l'histoire que suggère de prendre le cinéma de Farocki permet de penser à quel point « il n'y a pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de broser l'histoire à rebrousse-poil »⁴⁸². L'intervalle est cette écriture discontinue, critique, « à rebrousse-poil » des archives comme documents potentiellement barbares bien qu'on ne sache pas encore *comment* elles le soient et *dans quelle mesure*... L'analyse doit être menée et elle l'est par les intervalles qui engagent le

dans celui des sciences humaines, la revalorisation de l'espace prenait sa revanche contre la toute-puissance de la domination du temps et de l'histoire univoques. »

Foucault ne cite pas là d'historiens, mais on connaît son intérêt pour les travaux des historiens des *Annales* Marc Bloch et Fernand Braudel, où l'espace joue dans les nouvelles périodisations. Pour employer un terme foucaultien, les « séries » d'événements que l'historien peut créer pour analyser et écrire l'histoire sont géographiques et temporelles (comme par exemple dans *Méditerranée*). Il faudrait même dire : spatiales et temporelles, car l'historien ne devient pas géographe pour autant, mais s'occupe désormais des espaces autant que du temps. Foucault déduit même, dans la suite de cet entretien, que Braudel a su dégager la co-existence de temps multiples et variés dans un même espace, ce qu'il voyait comme une importante modification de la pensée hégélienne et bergsonienne de l'histoire : « il y a plusieurs durées ». Mais il confond dans ce passage « durée » bergsonienne et « temps », qui ne sont pas la même chose. La durée chez Bergson est matière du temps, et possède une plasticité : des temps brefs et des temps longs, des résurgences et des disparitions, de la mémoire et de l'oubli. Ce refus d'une « espèce de grand flux qui emporterait tout » reste néanmoins d'une grande justesse chez Foucault en ce qu'il dénote « temps brefs » et « longues durées » comme des objets à analyser singulièrement, et pour lesquels il faut créer une périodisation (et une spatialisation) adéquate(s). Pour ce qui nous concerne, ce sont celles des images qu'il va nous falloir observer, et comment le montage « discontinu » des intervalles fabrique une pensée critique des images dans l'histoire.

Ibidem, p. 580 (pour les citations ci-dessus).

482 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire » (Thèse VII), in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2001, p. 433.

regardeur à voir les variations d'inscriptions (« dans et comment ») et à penser l'association de ces images, à rebours.

Ainsi le film ne représente-t-il pas le temps mais se propose de devenir une forme de pensée. Les intervalles donnent au film l'allure d'un processus qui nous implique dans l'écriture : que fait cette image ici, que penser maintenant, qu'est-ce qui les différencie ? se demande-t-on devant un tel montage. Chaque fois la mise en série permet d'être en train de chercher ce que ces images font ensemble, permet d'être en train d'écrire le film. Il y a une histoire de ces archives montées en intervalles que nous sommes en mesure de produire au fur et à mesure du récit. Il faut donc comprendre que les intervalles du montage farockien ne produisent pas seulement une mémoire des images pour le regardeur mais qu'ils constituent aussi une façon de critiquer les archives rassemblées pour penser au mieux l'histoire des images. Ils génèrent de la critique. Mais quel est le rapport entre une écriture qui offre les archives à penser et la discontinuité ? Comment l'histoire écrite par les films de Farocki devient-elle critique précisément parce qu'elle est montée en intervalles ? Et comment le regardeur, possédant une place dans ce processus d'écriture, est-il inclus dans la critique du document filmé ? Autrement dit, quel est le rapport entre un film qui écrit de façon volontairement discontinue les archives et une écriture critique de l'histoire ? Et comment cette écriture nous informera-t-elle, plus que jamais, de ce qu'est la mémoire d'une image ?

B – Les intervalles : consteller les images pour dessiner une mémoire résistante.

Dans *Images du monde*, la discontinuité temporelle des séquences sert à faire naître de leur mise en série une différence critique, à l'aune de laquelle les images et l'histoire seront lues. C'est l'exemple même d'un film de Farocki où la pensée de l'histoire naît d'un montage qui se refuse à représenter le temps. C'est un film « à rebours ». C'est un film critique. Il faudrait ajouter que l'intervalle de son cinéma sépare le temps du regardeur et le temps des images : elles ont leur durée et leur mémoire (leur fragmentation) et nous la nôtre (le film fragmentaire). L'intervalle renouvelle la pensée du temps dans le montage documentaire *s'il marque la séparation temporelle entre le regardeur et les images* et que, en même temps, *il propose une forme générale d'association qui nous relie*. Chez Farocki, ce qui réunit les images d'archives et nous, leur temps et le nôtre, c'est une séparation opérante, une distance assumée, marquée dans la fragmentation et la reprise des images. Elles existent de façon autonome (elles) et sont réécrites (nous). Pour le coup, les ré-enchaînements de son cinéma forment « un mode d'enchaînement original et spécifique ou plutôt une liaison spécifique entre images désenchaînées »⁴⁸³ qui provient de cette rencontre des deux temps dans le film. Dans ses films l'archive est reprise (reprojetée) autant que reprise (réécrite). C'est en ce sens

483 DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 362.

que nous pouvons dire que l'intervalle constelle les temps et les regards dans un agencement spécial : nous restons dans le présent, les images restent dans le passé. Le film assume cet écart dans son écriture, le met volontairement en exergue. D'où aussi la succession des séquences sans lien apparent ou sans action qui les relie non plus, car « c'est surtout l'idée vertovienne de "corrélacion visuelle des images" » qu'il faut retenir pour Farocki, ainsi que l'avait exactement souligné Christa Blümlinger dans sa lectures des intervalles :

« Gilles Deleuze le souligne bien, quand il conceptualise, avec Bergson, la notion de l'image-perception : "L'originalité de la théorie vertovienne de l'intervalle, c'est que celui-ci ne marque plus un intervalle qui se creuse, une mise à distance entre deux images consécutives, mais au contraire une mise en corrélation de deux images lointaines (incommensurables du point de vue de notre perception humaine)." »⁴⁸⁴

L'intervalle ne vaut donc plus comme écart, mais comme rapport de deux images vraiment lointaines, que le regardeur peut désormais apprécier. Parce qu'il n'est précisément qu'un « entre-temps » et non une narration faussement discontinue (« il s'est passé ça, puis ça...), l'intervalle est le lieu même de la mise en corrélation. La constellation filmique qu'il dessine est donc faite : d'images du passé qui restent dans le passé, d'un regardeur présent qui reste dans le présent, et, entre eux, *dans* l'intervalle, tout se tisse tel quel : les trous restent des trous, la distance reste une distance. De la sorte, le rapport aux images du passé en est doublement singularisé, par l'acquiescement à ce qui est oublié (car l'intervalle s'en souvient comme chose oubliée), par le soutien de la distance entre le souvenir et le présent qui se le remémore (car l'intervalle marque les distances entre les temps en même temps que leur « trop grande proximité ».⁴⁸⁵) C'est finalement en un sens très proche de Benjamin que la mémoire est, chez

484 BLÜMLINGER Christa, « Mémoire du travail et travail de mémoire – Vertov/Farocki (À propos de l'installation *Contre-chant*) », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, pp. 65-66.

485 Qu'il existe une « géographie de la mémoire » se remarque dans le cinéma documentaire fragmentaire, comme chez Marker qui, au début de *Sans Soleil*, écrivait : « L'éloignement géographique des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps », avant de faire l'histoire des luttes, l'histoire de cette histoire qui « jette ses bouteilles vides par les fenêtres. Mais quoi, ajoutait-il, l'histoire n'est amère qu'à ceux qui l'attendent sucrée. »

Ce qu'il opposait à cette histoire-là, ce sont les rapprochements « incommensurables du point de vue de la perception humaine » entre la Guinée et le Japon. Dans un « perpétuel va-et-vient », le film fait l'histoire des luttes dans ces deux pôles de la survie. Même si la survie n'a pas la même forme dans un pays de la soif et dans un pays des jeux vidéo, même lorsque l'aéroport contre lequel on lutte est déjà construit à Nashima, même si l'Islande se recouvre de cendres, quelque décennies après l'image du bonheur... C'est un même rapport que ces deux pays et les images du film ont avec « l'impermanence des choses » qui fait leur association et la rend possible. *Sans Soleil* est avant tout un récit mémoriel de ces choses amenées à disparaître, ou disparues, pour lesquelles il faut néanmoins prier (une cérémonie pour les poupées cassées, les chat enfuis) et pour lesquelles il faut néanmoins lutter (contre l'aéroport de Nashima même si sa non-construction n'est plus possible). La mémoire et le fragmentaire sont la forme filmique de cette résistance.

Farocki, une constellation : la mémoire ne sert pas qu'à avoir des souvenirs, elle est associatrice et résistante. Elle possède une capacité d'agencement du passé avec le présent qui maintient chacun dans son temps, tout en faisant travailler leurs rapports dans la remémoration qui les constelle : c'est « le souvenir tel qu'il brille à l'instant du péril »⁴⁸⁶ que l'on voit « comme une image »⁴⁸⁷ dans la constellation de Benjamin. Et il faut savoir, justement, en "faire image", en dresser une constellation pour retenir ce souvenir et son péril, son rapport "important bien qu'oublié" avec le présent, pour que la promesse de rencontre de « l'autrefois avec le maintenant »⁴⁸⁸ ait lieu. Les intervalles du montage sont susceptibles de dessiner cette constellation et produire cette rencontre : en mettant en corrélation des images « lointaines de notre point de vue », ils demandent un spectateur qui associe et regarde, qui se soucie du passé comme mémoire nécessaire ; ils insistent aussi sur l'existence autonome des images qui semblent briller de leur propre passé et requérir encore, en elles, quelque chose de nous. La dualité « reprendre-reprendre » est extrêmement forte, produisant un doute sur la lecture à poser sur les images tout en soulignant l'inconditionnelle nécessité de leur reprise actuelle. C'est aussi à partir de cette forme que Farocki écrira une mémoire des archives dont la dimension politique est, comme chez Benjamin, à la fois péril et résistance, survivance et reprise.

Les intervalles de l'écriture cinématographique de Harun Farocki sont une forme de rencontre avec le passé. Ils furent aussi pensés par Sylvie Rollet sous l'égide de Benjamin. Dans *Une éthique du regard*, elle écrit :

« Dans l'espace ouvert à la pensée par le manque au cœur des images ou par l'intervalle qui disjoint leur enchaînement, peut *avoir lieu* l'événement au passé-présent, son apparition relevant de ce que Benjamin nomme "une image dialectique" : ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation (...). Tandis que la relation du passé au présent est

Pour les citations, *Sans Soleil*, Chris Marker (1982).

486 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"* (Thèse VI), PUF, coll. Pratiques théoriques, Paris, 2001, p. 50.

487 *Ibidem*, (Thèse V), p. 47. Bien qu'il parle du « visage de l'histoire » comme ce qui « s'éloigne au galop » et non d'une « image vraie du passé » (trad. Maurice Gandillac) qui « n'apparaît que dans un éclair » (Benjamin, *Écrits français*) la traduction de cette thèse par Löwy est précieuse puisqu'il est le seul à dire « comme une image » :

« On ne retient le passé le passé que *comme une image* qui, à l'instant où elle se laisse reconnaître, jette une lueur qui ne se reverra jamais. »

Pour les références de la note, le lecteur peut se référer aux diverses traductions dans les ouvrages suivants : BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire : thèse V », in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Röchlitz, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 430.

BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire : thèse V », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 435 (rédigée en français par Benjamin lui-même).

488 BENJAMIN Walter, Fragment du *Livre des Passages* cité par Giorgio Agamben, *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, p. 82 (et par Sylvie Rollet : voir note suivante).

purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais figurative." »⁴⁸⁹

Sylvie Rollet relie ici la forme d'association des images dont est capable un montage en intervalles comme « forme ouverte à la pensée » et « la rencontre avec l'histoire » qui en résulte. Selon elle, l'intervalle laisse l'événement écrit avec lui n'avoir aucune temporalité ultime, préférant l'entre-deux qu'il ménage : passé et présent y sont reliés, tissés, dans un *avoir-lieu* commun. La puissance des intervalles disruptifs de Farocki est effectivement de permettre de penser le passé comme de se rapporter à lui. C'est pourquoi la forme discontinue est peut-être, plus que le récit linéaire, adaptée à cette façon d'écrire l'histoire. D'ailleurs, la puissance de bouleversement qu'apportent les intervalles est de permettre de se rapporter à toutes les images et de les penser, tout en laissant un énorme blanc sur les correspondances à tracer entre elles ! Ils mettent en mouvement la pensée et les temps : c'est le monde en état de « correspondances » dont parlait Benjamin dans son *Baudelaire*, dont la mémoire est justement la forme d'association qui « permet la rencontre une vie antérieure »⁴⁹⁰, avec « l'Autrefois ». Chaque fois qu'il écrit sur les correspondances, Benjamin insiste sur la dimension « appropriative » du passé existant dans le fait de se rapporter au passé. Sur Baudelaire poète du second empire, il écrit par exemple :

« L'essentiel est que les correspondances contiennent une conception de l'expérience qui fasse place à des éléments culturels. Il fallut que Baudelaire *s'appropriât ces éléments* pour pouvoir pleinement mesurer ce que signifie en réalité la catastrophe dont il était lui-même, en tant qu'homme moderne, le témoin. »⁴⁹¹

Par leur dimension mémorielle, les correspondances font surgir l'importance de l'histoire : ce que c'est que d'en être témoin et de l'écrire. Plutôt que de prétendre à la connaissance du passé « tel qu'il a été effectivement », la mémoire donne à la connaissance historique des puissances d'articulation dont l'enjeu n'est pas moins que saisir une image du passé adéquate. La dimension mémorielle des correspondances que Benjamin s'est attaché à définir devrait pouvoir se formuler pour Farocki et ses montages. Si dans ses films les images apparaissent comme une vaste constellation d'images que le regardeur doit agencer comme autant de

489 ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 40.

490 BENJAMIN Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire*, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, p. 191 (nous soulignons).

491 *Ibidem.*, p. 189.

données mémorielles, alors l'histoire que le film dessine n'a-t-elle pas de grandes chances de permettre une « rencontre avec l'Autrefois » ?

Que ce soit au regardeur de tracer l'histoire des images nous dit bien que la mémoire chez Farocki est une « appropriation » autant qu'une possibilité « d'articulation » du passé à même d'engager dans l'histoire celui qui produit cette mémoire. Elle est, en dernier lieu, « une image » qui figure cette mise en rapport. C'est de même une image « problématique » et « intense » du passé que les intervalles dessinent, comme si les archives ainsi montées ne cessaient de nous poser question, de briller, de nous appeler, comme si elles étaient « définitivement rebelle(s) au régime de vérité du savoir historique » afin de rester « toujours et encore à penser »⁴⁹². Par son régime de la mémoire et de l'écart, l'intervalle favorise au cinéma « l'hospitalité avec les fantômes »⁴⁹³ comme le dit Rollet un peu plus tard, citant Derrida. Précisément, la mémoire trouve dans l'articulation et les « correspondances » sa résistance aux pensées du temps et de l'histoire car elle devient hospitalière à ceux qui furent « expressément oubliés » ou « sans mémoire appropriée » dans l'histoire des vainqueurs, ou dans leur calendrier, dans leurs actualités, leurs récits, *leurs images*. On notera que Walter Benjamin avait pourtant un attachement pour les calendriers, attachement que l'on peut mesurer à la tradition conservée dans cette forme d'inscription du temps *qui dépasse* l'instauration des commémorations des vainqueurs : chaque calendrier peut choisir de mettre en correspondances des dates et des faits, de « donner physionomie aux dates »⁴⁹⁴ de la façon dont il le souhaite. Chez Benjamin de telles dates sont à « figurer », à « imager », écrire et penser, pour activer leur présence hors du « poil trop luisant de l'histoire »⁴⁹⁵. Discontinue, la mémoire des intervalles sert justement à faire périliter ce cours de l'histoire au sens univoque qui laisse ce qui est révolu derrière lui, et pour toujours. Plus qu'un principe narratif (écrire pour les oubliés, les vaincus, et ce hors du temps des vainqueurs et leur forme de mémoire) les intervalles de Farocki servent à écrire *autrement* l'histoire, c'est-à-dire que la constellation des images et des temps qu'ils proposent a pour qualité de commencer par rendre visible la nécessité de changer le rapport au passé. La distance avec l'archive est assumée, renouvelant l'idée que nous nous faisons d'un film d'archives comme d'un film d'histoire.

Les intervalles sont une forme et une promesse de rencontre avec le passé. Grâce à eux en effet, le film de Farocki dessine un passé qui a besoin de son histoire, et un présent appelé par elle. C'est d'ailleurs ainsi qu'*Images du monde* actualise le témoignage des images des camps comme images qui « voulaient » quelque chose, et qui le voulaient pour nous. Pour

492 DERRIDA Jacques cité par Sylvie Rollet, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 40.

493 DERRIDA Jacques cité par Sylvie Rollet, *op. cit.*, p. 41.

494 BENJAMIN Walter, « Zentralpark », in *Charles Baudelaire*, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, p. 216. La citation exacte étant même : « Écrire l'histoire signifie donner leur physionomie aux dates. »

495 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » (Thèse VII), in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 438.

celui qui regarde les archives du film, la distinction du passé (des images) et du présent (du regard) dans l'intervalle (qui les constelle) produit cette impression aussi capitale que politique : écrire l'histoire est un sauvetage. Chaque témoin d'*Images du monde* se trouve à cet endroit de désir et d'image-là. Ce qui sort du film dans son ensemble et qui vaut pour chaque image du monde, qu'elle soit prise par un SS, un avion des Alliés, un soldat français, un membre du Sonderkommando, ou une machine, c'est que même menacées d'oubli, les images sont là, sont importantes. Mais c'est en faisant travailler au montage le motif qui les rassemble, en poussant plus loin cette confrontation des images à leur risque de n'être pas « regardées » par un futur, à n'être pas sauvées par un présent qui les regarde, qui se « sent visé par elles », que Farocki rendra perceptible ce qui fait la politique d'une image ainsi que de son écriture historique. Il faut s'enfoncer dans le péril d'une image « survivante », pour différencier avec le film certaines archives qui se présentent à nous.

On a appelé « *Images malgré tout* »⁴⁹⁶ les images du Sonderkommando qui s'étaient faites « quand même », qui avaient pu quand même « être prises », « être faites ». Ce que Farocki comprend expressément dans son film c'est que reprendre un tel « cliché arraché à l'horreur »⁴⁹⁷ ne peut se faire sans comprendre comment certaines images avaient besoin d'être sauvées *dès le moment* de leur fabrication. Il le rend lisible par sa façon de placer le cliché dans son montage⁴⁹⁸. Dans *Images du monde*, la mise en rapport de tous les désirs de témoignages ne prend pas partie explicitement pour les images de résistance du Sonderkommando et leur geste désespéré. Pourtant, cette image peut être fondamentalement lue différemment des autres. Hormis le fait qu'un geste de résistance du même ordre soit cité presque héroïquement à la fin du film (des détenus s'organisent pour détruire un four crématoire), comment le montage rend-t-il cette image distinguable des autres, et qu'est-ce qui fait sa spécificité ? Comment peut-on dire que le montage rend cette image plus que les autres au nécessaire sauvetage de sa mémoire ?

496 DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004.

Il aurait fallu écrire « On a appelé à juste titre *Images malgré tout*... » mais reprendre la polémique autour de l'exposition qui eut lieu à Paris et autour du texte de Didi-Huberman publié à l'occasion (en 2000-2001) ne permet pas de se concentrer sur la spécificité de la reprise du cliché du Sonderkommando dans *Images du monde*. En effet, le renversement de ce qu'apporte son placement dans une série n'aurait pas été perçu dans toute l'intensité du montage de Farocki : celle de *montrer* le malgré tout d'une image – le donner à voir, à saisir.

497 *Idem*. Nous détournons là le titre du premier chapitre de son livre : « Quatre bouts de pellicules arrachés à l'enfer ».

498 Le film date de 1989 et Farocki ne présente qu'un seul des quatre clichés du Sonderkommando. Le cinéaste en retient un élément majeur : le « geste » de photographe, qui contient en soi le « désir de vérité » et qui reste dans la forme de l'image. En cela, les quatre photographies se valent, même si elles n'ont pas la même façon de l'inscrire (dans le cadre, dans ce qui est photographié). Resnais avait déjà essayé de recadrer une de ces images. Farocki reprend un cliché tel quel. « Ils voulaient faire connaître la vérité sur le camp » dit le commentaire d'*Images du monde et inscription de la guerre* à propos de celui-ci. Et même s'il n'insiste pas sur le cadre défait, son bord noir, le montage en intervalles accentuera le rapport entre ce désir et ce *geste*, en plaçant la photographie dans une série d'images. Il permettra aussi de regarder ce cliché comme une « image malgré tout » : comment un film tel que celui de Farocki le fait spécifiquement sera l'objet du développement qui suit.

Les intervalles ont une façon très spécifique de produire l'hypothèse que défend Didi-Huberman face à ses détracteurs dans *Images malgré tout*. À force d'associations, le montage d'*Images du monde* « sauve » ce qui doit être sauvé c'est-à-dire sauve toutes les images qui, dans le film, veulent montrer et veulent se faire *en dépit de toutes les autres images qui les empêchent*. Et c'est leur coexistence, leur montage commun, qui montre le "malgré tout" qui habite les clichés du Sonderkommando. Il nous le rend perceptible dans tout sa *positivité*.⁴⁹⁹ En effet, la mise en série des images n'est pas neutre. Si chaque image est observée sur le plan du faire, le montage ne distingue de la sorte que certaines images. Monter en intervalles des séries d'images consiste à ne pas raconter un événement de façon linéaire et substitue à cette forme de récit un rapprochement d'éléments « significatifs » à questionner, comme « les images dans la guerre » par exemple. Il s'agit en fait de proposer une écriture volontairement discontinue pour *faire émerger positivement des figures qui feront penser toute la série sous un œil critique*. C'est le cas de l'image du Sonderkommando telle qu'elle est placée dans le montage d'*Images du monde*. L'analogie (toutes les figures) y devient recherche d'un cas (une seule figure) à même de les éclairer, même si c'est autant par exclusion (je ne suis pas comme toi) que par inclusion (je te ressemble). Elle est l'écriture d'une hypothèse (ressembler) et sa mise en œuvre (différer). Ni ressemblance ni différence tout à fait, ni généralité ni particularité, une telle mise en série est la construction même d'une figure qui est *aussi exemplaire* de la série qu'elle *en provient singulièrement*. C'est ce qu'Agamben appelle, dans son livre sur la méthode, « travailler par paradigmes »⁵⁰⁰. Selon le philosophe, les paradigmes obéissent au « modèle analogique de l'exemple » c'est-à-dire qu'ils consistent moins à prendre un « signifiant élargi » pour rassembler et « désigner des phénomènes hétérogènes » (rassembler « des images dans la guerre » par exemple sous prétexte qu'elles ont une place et une fonction dans la guerre) qu'à extirper du contexte un élément qui fasse office de problème. Penser par paradigmes, c'est en effet savoir constituer un exemple qui soit à la fois significatif *et* problématique. Et Agamben précise :

« (...) plus semblable à l'allégorie qu'à la métaphore, le *paradigme* est un cas singulier qui n'est isolé du contexte dont il fait partie que dans la mesure où, en présentant sa propre singularité, il rend intelligible un nouvel ensemble dont il constitue lui-même l'homogénéité. Prendre un exemple est donc un acte complexe, qui suppose que le terme qui fait fonction de paradigme soit désactivé de son usage normal, non pour être déplacé dans un autre domaine, mais au contraire

499 À lire au sens premier de « positif » et au sens d'émergeant d'un contexte qui l'a rendue possible.

500 AGAMBEN G., *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, p. 35.

pour montrer le canon de cet usage, qu'il n'est pas possible de présenter d'une autre manière. »⁵⁰¹

Plus loin il dira aussi :

« Le paradigme foucaldien unit ces deux notions : non seulement exemplaire et modèle, qui impose la constitution d'une science normale, mais aussi et surtout *exemplum*, qui permet de rassembler des énoncés et des pratiques discursives dans un nouvel ensemble intelligible et dans un nouveau contexte problématique. »⁵⁰²

Le meilleur exemple que l'auteur prenne pour expliquer de quoi il relève dans une méthode paradigmatique est en effet le travail de Michel Foucault. Sa façon de constituer des problèmes et choisir des exemples serait, selon Agamben, non seulement exemplaire de cette méthode mais proviendrait également d'une nouvelle manière de « créer des contextes ». Il inscrit Foucault dans la lignée de Lucien Febvre et Marc Bloch qui ont, « dans des œuvres comme *Les Rois thaumaturges* (...) ou *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle* », comme Foucault, « affranchi l'historiographie de la prééminence exclusive des contextes métonymiques (le XVIIIe siècle, la France méridionale) »⁵⁰³. Dans son travail de philosophe, Foucault modifie en effet lui aussi la notion de « contexte » historique afin de ne plus constituer « des champs définis par des césures purement chronologiques »⁵⁰⁴. Il leur substitue ce qu'Agamben nomme « paradigmes », c'est-à-dire des contextes à même de créer des questions, et ils sont parfois « discontinus » :

« *L'Archéologie du savoir* a été lu comme un manifeste du discontinuisme historiographique. Que cette définition – plusieurs fois contestée par Foucault – soit exacte ou non, il est certain que, dans son livre, il semble s'intéresser plutôt à ce qui permet de constituer, malgré tout, des contextes et des ensembles, à l'existence positive de "figures" et de séries. (...) Le grand enfermement, la confession, l'enquête, l'examen, le souci de soi : autant de phénomènes historiques singuliers qui sont traités – et ceci constitue la spécificité de la recherche de Foucault en ce qui concerne l'historiographie – comme paradigmes déterminant un

501 *Ibidem*, p. 19.

502 *Ibid.*, p. 20 (nous soulignons).

503 *Ibid.*, p. 19.

504 *Idem*.

plus vaste contexte problématique que, du même coup, ils constituent et rendent intelligibles. »⁵⁰⁵

Cette remarque d'Agamben sur la méthode foucauldienne est extrêmement éclairante quant au travail de montage de Farocki. Dans leur façon de singulariser un phénomène historique ou une image, le philosophe et le cinéaste se retrouvent dans leur usage « problématique » des contextes, dont la discontinuité et les séries sont la marque. Chez eux un phénomène ou une image est « exemplaire » ou « paradigmatique » parce qu'ils déterminent souvent « un plus vaste contexte problématique » en même temps qu'ils le « rendent intelligible ». Chez Foucault par exemple, le Panopticon de Bentham deviendra exemplaire d'une société de contrôle en tant qu'il possède une certaine façon d'user de la visibilité pour contrôler les corps emprisonnés ; mais il figure aussi, en son sein, le passage d'une société disciplinaire et punitive, à une société de surveillance et de contrôle. Le Panopticon provient d'une époque – cette époque où l'on passe d'une société à une autre, et en est l'exemple à son échelle. Figure d'exception et provenant de la série, exemplaire de celle-ci et pourtant singulier. Chez Farocki le montage sert au repérage de ce genre d'exemple qui permet de comprendre politiquement les autres images qui l'entourent. La mise en série – ou l'histoire écrite en tentant de rapprocher des éléments significatifs et problématiques, comme « les images dans la guerre » par exemple – propose une écriture volontairement discontinue pour faire émerger des figures à même de donner à penser les archives qui y sont rassemblées thématiquement.⁵⁰⁶ Des séries il y a des positivités qui « ressortent », c'est-à-dire que des éléments se « distinguent » de celles-ci positivement, en même temps qu'ils sont définis et rendu exemplaires et singuliers par ces mêmes séries. Comme chez Foucault, la discontinuité filmique permet à Farocki de faire valoir autant l'exemplarité d'une image et sa singularité, la série dont elle provient (la règle) et en quoi elle en est exclue (l'exception). Cette remarque est très importante pour la lecture critique des images qui sont montées en intervalles car seule l'entièreté de la série permet d'établir la loi qui la régit, ainsi que les « anomalies »⁵⁰⁷ que l'on peut y trouver. Dans

505 *Ibid.*, p. 17.

506 C'est d'ailleurs le propre d'un « dispositif » que d'obliger à certaines dispositions du corps, du temps, de l'espace – en même temps que de laisser des trous habitables qui, par leur rareté, ont une certaine façon d'être habités.

Sur la notion de positivité chez Foucault, et celle de « dispositif », voir :

AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2007, pp. 7-21.

507 Agamben emploie le terme d'exception, Ginzburg celui d'anomalie. Le philosophe et l'historien ont tous deux une façon de constituer des « cas » similaires, bien que leurs « séries » ne fonctionnent pas de la même manière pour déterminer le rapport de l'exemple au contexte. Chez Ginzburg, c'est parce que le cas est d'emblée exceptionnel, « anomalie », qu'il permet par exclusion de comprendre ce qu'il n'est pas (*tous les meuniers frioulans*) autant que ce qu'il est (*Menocchio*). De l'un à l'autre il faut répartir ce qui appartient au général et au particulier mais toujours en partant de l'archive comme document singulier.

La méthode d'Agamben est plus proche de celle de Foucault : le rapport de la série à l'exemple chez l'un (Foucault) devient rapport de la règle à l'exception chez l'autre (Agamben). Le livre d'Agamben *Sur la méthode* éclaire l'épistémologie de ce travail, qu'il tente de nommer via une recherche linguistique et

Images du monde, quelques dessins et une photographie sont des anomalies. Il est important de les repérer car ce sont elles qui donnent au film la mesure de l'appréciation à porter sur les autres images, et le lieu où elles sont critiquables.

Il va s'agir maintenant d'observer le montage d'*Images du monde* et ses séries plus en avant : comment la mise en série permet-elle de singulariser *certaines images* dans le film pour penser politiquement *l'histoire des archives qui y sont rassemblées* ? Comment l'image du Sonderkommando en sortira-t-elle problématique et vivante, survivante et positive ? Comment la mémoire de cette image devient-elle pour le regardeur une intensité à sauver, une mémoire résistante ?

Le film est un montage en intervalles d'une série d'images qui ont servi dans la guerre ; elles voulaient témoigner. Leur montage est non chronologique, puisque la série rassemble des ressemblances entre images de diverses périodes de l'histoire pour penser l'historicité des figures depuis cette série. Le montage et ses intervalles opèrent alors un passage du « faire » des images (leur analogie) à leur « éthique » (leur différence), et ce via le « pouvoir » ou « l'impouvoir » qui les caractérise encore. C'est-à-dire que les séquences successives sont rassemblées par une chose qui leur est commune (le « faire » des images) avant que quelque chose ne se mette à les différencier sur ce plan même du faire (c'est « l'éthique » de leur geste). La série construite par Farocki est donc une série critique et différenciatrice, comme nous l'avons vu un peu plus tôt. Apparaît alors le lien entre la dimension politique des images et la place critique qu'elles prennent dans la série. Le regardeur du film qui a vu tantôt des images des Alliés, des SS, de Kantor, du Sonderkommando, de la CIA, comprend que les images du Sonderkommando sont *positives* en deux sens : d'abord parce que Farocki insiste sur le contexte de leur production qui rend leur « faire » à leur « sauvetage effectif » (elles auraient pu tout aussi bien « ne pas » être), la positivité qui s'en dégage est l'incroyable rayonnement de leur simple « existence » ; positives parce qu'elles se distinguent, dans la série, des autres images qui l'entourent et qui ont conditionné, d'une certaine façon, sa lecture, son existence, sa possibilité. Positives parce qu'arrachées à un contexte d'interdiction des images dans le camp, nous dit le film et sa thématique – positives parce d'autres images existant autour d'elles ont rendu impossible de voir ce qu'elles rendent visibles, nous dit le montage dans lequel le cliché prend place.

méthodologique autour de la notion de « paradigme ». C'est pourtant en citant Foucault et en observant comment ce dernier travaille en comparaison avec sa propre méthode qu'Agamben devient éclairant sur les conséquences de la mise en série, la singularité, les contextes problématiques et les exemples.

Voir notes précédentes et AGAMBEN G., *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, p. 35. Ainsi que trois ouvrages philosophiques de l'auteur où cette méthode lui sert :

AGAMBEN G., *Homo Sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Le Seuil, Paris, 1997.

AGAMBEN G., *État d'exception*, Le Seuil, Paris, 2003.

AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Payot & Rivages, 1999 / 2003.

Cette lecture critique des archives des camps concerne aussi la postérité. L'ironie avec laquelle Farocki parle un peu plus loin dans le film de « l'expertise » des agents de la CIA et leur façon de regarder trente-trois ans plus tard les images prises par les Alliés en 1944 peut nous convaincre qu'il n'est ici même pas question d'être de la même époque ou non pour rendre « impossible » et « illisible » le témoignage de certaines images ; pour cela il suffit de les lire selon les mêmes techniques, « délectables », qui font que l'on prouve ce que l'on veut prouver, que l'on trouve ce que l'on veut trouver avec elles⁵⁰⁸. C'est pourquoi Farocki ne cherche pas à « raconter » comment ces images des camps réalisées par les membres du Sonderkommando sont exceptionnelles mais nous donne à voir, par leur mise en série, ce qui les distingue des autres. Le montage en intervalles consiste donc d'abord à renvoyer les images à leur politique intrinsèque, et leur existence côte-à-côte permet de n'avoir pas à l'expliquer en termes de bons ou de mauvais (« cette image est méchante, cette image est la bonne ») mais à montrer les rapports réciproques que ces images entretiennent entre elles. Il le fait à deux niveaux :

- soit directement (et il permet de comprendre que le contexte de production des images nazies conditionne celui de la production des quatre clichés du Sonderkommando)
- soit indirectement (la lecture des images par la CIA montre que l'illisibilité d'une image provient non pas de pouvoir l'avoir lue ou non, mais de quelles procédures on met en place pour rendre l'image lisible).

Les deux niveaux de mise en rapport dessinent un « problème » historique que le cinéma pose de façon inédite grâce au montage : ils permettent de voir et penser ce qui fait la politique d'une image, de sa fabrication à sa reprise.

La discontinuité adoptée par le film de Farocki permet de comprendre la positivité d'une image, de son contexte de production à sa reprise. Si pour le cliché du Sonderkommando tout particulièrement le cinéaste ne fait là que rendre perceptible ce que Didi-Huberman raconte lui dans *Images malgré tout*, la force de l'écriture des intervalles, leur séries, leur discontinuité, est de permettre au regardeur lui-même d'éprouver ce « faire » des images comme positivité à ne pas écraser dans la reprise. Au fond de ces images il y a, en effet, les conditions mêmes qui les ont rendues possibles et il y a, aussi, les conditions mêmes de leur lisibilité actuelle. Ce qui rend les images du Sonderkommando à leur malgré tout n'est même pas expliqué : tout juste est-ce montré, donné à voir dans toute sa survivance. En

508 En renommant en 1977 chaque lieu de la vue aérienne prise par les Alliés en 1944 ils *reproduisent*, par leurs regards de spécialistes, la possibilité de ne pas avoir vu les camps, car dans les informations qu'ils y apportent (noms, détails, lieux), ils ne rendent rien d'autre pensable ou possible *sinon l'extrême vérité du détail regardé ainsi* des années après. Ils empêchent d'accéder à l'image, la recouvrent. En effet de cette archive ils recouvrent « sa chance » (le camp a été photographié) autant que le fait de n'avoir pas été vue (l'image n'a été regardée que pour espionner les usines de Buna – et non pour voir le camp).

insistant sur le « faire » d'une image, son geste, son contexte, sa lisibilité, Farocki inventait en 1989 une forme propre à cette archive du Sonderkommando, une forme propre à *soutenir le geste* de ses fabricateurs (le danger qu'ils ont affronté, leur mort) et à *répondre* à ce qui a été nommé après « l'absence d'images de la Shoah ». La mise en série proposée par *Images du monde et inscription de la guerre*, la discontinuité farouche du film, son aspect non-chronologique, montrent que le traitement historique et la compréhension des images sont moins une affaire d'époque qu'une question de lisibilité, c'est-à-dire des procédés que l'on met en œuvre pour donner une image à voir. La mise en série est une façon ingénieuse de fabriquer avec les séquences du film et les diverses sources d'images un « contexte problématique » qui permette aux images de participer de la construction d'une question. Le film de Farocki montre qu'une forme cinématographique peut contenir de la pensée et de la monstration sans réduire ce qu'il montre ni à une représentation ni à une preuve. Cela, il y parvient en contextualisant les images, en mettant l'accent sur leur production, et en ne cessant pas de montrer que cette fragile survivance du cliché photographique provient du geste de sa fabrication même, encore lisible dans l'archive. *Images du monde* écrit tout cela, parce qu'il considère la dimension de production des images comme leur survivance en tant que traces.

Nous venons de voir que la discontinuité du montage renouvelle l'idée de contexte pour fabriquer avec les séries d'images un contexte problématique à même de les interroger. Mais puisque la discontinuité, son « erratisme », ses sauts, permet de présenter les archives comme surgissantes, convocables, survivantes, elle a aussi un grand rôle dans l'écriture de la mémoire des images. Pour poursuivre l'étude de la place du cliché du Sonderkommando dans *Images du monde* et l'écriture que Farocki propose très justement de cette photographie, il faut en effet relier les intervalles du montage à la fonction mémorielle d'écriture qu'ils occupent, notamment dans leur façon d'associer les images (en constellation) et de « corrélér » des « images lointaines »⁵⁰⁹. Que fait cette photographie avec les autres images du film ? Pourquoi les faire exister ensemble dans cette forme discontinue ? Comment le tissu du film, son aspect constellé, intervallaire, nous informe-t-il sur les images et leur mémoire ?

De ce rapprochement des « lointains » et des « incommensurables de notre point de vue »⁵¹⁰ que construit l'intervalle d'*Images du monde* naît une pensée des images, de leur mémoire, de leur survivance : toutes doivent être reprises comme « existant » encore jusqu'à nous. Parce que le montage laisse les images dans leurs passés à elles, le geste du Sonderkommando *existe jusqu'à nous*, même s'ils sont morts. Des images, le désir brille alors

509 DELEUZE Gilles cité par Christa Blümlinger, « Mémoire du travail et travail de mémoire – Vertov/Farocki (À propos de l'installation *Contre-chant*) », *intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. (Centre de Recherche sur l'Intermédialité) de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, pp. 65-66.

510 DELEUZE G. cité par Christa Blümlinger, *op. cit.*, pp. 65-66.

encore vers nous. Ceci étant valable pour toutes les images du film, nous comprenons bien à quel point l'image doit se « tourner vers » nous – surtout lorsque nous réécrivons son histoire. Il faut dessiner le rapport nécessaire et périlleux que *sa survivance* entretient en tant que tel avec le présent⁵¹¹. En ce sens c'est bien « l'image du passé » au sens de Benjamin que l'on voit se dessiner dans le montage à intervalles de ce film, « image du passé unique et irremplaçable »⁵¹² qui doit être saisie, sans quoi elle tomberait dans l'oubli. Entouré d'images qui prétendaient elles aussi à la vérité, le cliché du Sonderkommando ne figure pas seul la réparation d'un passé enfin regardé, devenant plutôt dans l'agencement une sorte de problème. Il faut l'insérer parmi les autres, et dessiner une image globale afin de le contextualiser, le rendre similaire, coexistant d'autres images, problématique avec d'autres. L'intervalle est un simple « placer à côté »⁵¹³ qui permet de créer une foule de rapports inédits. Parmi les autres en effet, ce cliché devient l'image même d'une situation qui rend possible une communauté historique et politique entre le passé et le présent. Il montre comment certaines images ont dû se faire parce que d'autres n'ont pas su être regardées, et ainsi que le regardeur contemporain du film peut en être témoin avec chaque série, cela se reproduit dans de multiples occasions et images à travers les temps.

L'intolérable de cette situation lui est rendu perceptible par ce rythme d'une mémoire difficile, d'une mémoire à faire survivre, qui convoque les images en intervalles (« il y a eu la guerre d'Algérie, il y a eu les camps, il y a eu un musée ou un livre pour montrer leurs images, il y a eu des images »). C'est alors que des images comme celles du Sonderkommando peuvent s'extirper, devenir exception. Parce qu'elle devient exceptionnelle en tant qu'image qui, plus que toutes les autres, à cause des autres, auraient pu ne pas être vue ; elle est encore une image parmi d'autres, mais commence à trouver en tant que telle une positivité déjà résistante. Histoire volontairement discontinue, histoire des survivances, c'est une histoire qui est « sauve » parce que l'intervalle d'*Images du monde* met en rapport chaque image à son désir d'œuvre, de regard, de témoignage : elles appelaient toutes à la postérité, ou à servir dans l'histoire, et c'est comme ça, tragiquement, que nous regardons ce qui s'est passé avec de telles images. C'est en cela que nous pouvons regarder le SS, frôler son regard en regardant les photographies qu'il prenait : un monde de contingence aurait rendu possible que cette archive de la femme qui arrive à Auschwitz pour y mourir soit témoin du monde tel qu'il est – c'est-à-

511 « Survivance », rappelons-le, nous vient de Didi-Huberman et de son enquête sur la survivance des images chez Aby Warburg. Dans *L'Image survivante*, Didi-Huberman dit que la survivance des images est une survivance – dans les formes – d'une chose qui a besoin de faire retour, et qui existe comme une réminiscence (un fantôme) autant que comme un symptôme. Dans *Images du monde*, toutes les images sont de cette sorte de survivances resurgissantes et problématiques (fantômales et symptomatiques), perceptibles par leur montage commun, dans un même film.

512 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits Français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 435.

513 « Placer à côté » ou « para-deigma » est d'ailleurs l'étymologie de « paradigme » ainsi que le note Agamben dans : AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, p. 25.

dire le monde avec les juifs exterminés. Mais l'image n'est pas, entièrement, le monde tel qu'il est. Dans le montage de Farocki, l'image résiste au réel, à la preuve, au désir de ceux qui les ont faites. La série en intervalles rend visible l'irréparable de ceux qui voulaient que le monde fut ce qu'il soit avec des images (tel qu'il est, prouver, détruire), pour leur opposer ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire d'autre façon d'user des images, de penser nos gestes, d'y voir la représentation et le monde. Car dans un tel montage, où les images mises en série sont mutualisées par un thème commun, reste, seule, l'éthique d'un regard, qui fait perdurer son geste (ce qui indéniablement résiste, « le seul *indice* qui ne trompe pas »⁵¹⁴ disait Daney à propos des images des Straub) et dont le cinéaste trace l'héroïque histoire par son dégagement « positif » de la série.

C'est pourquoi avec le critique Serge Daney et sa formule puissante, nous pourrions dire qu'au bout du compte, au bout de la série, Farocki montre en fait comment certaines images *ont manqué* d'être « des tombeaux pour l'œil » c'est-à-dire des images pour lesquelles il a failli n'y avoir « pas de contre-champ, de contre-épreuve, d'*image positive* » : celle du SS n'aurait eu aucun contre-champ ; celle du Sonderkommando aurait manqué une lecture autre que celle des agents de la CIA par exemple, qui reproduisent le tombeau.

« Les communards mis en bière, les bombes sur le B-52, ne sont pas bien sûr des images neutres. Elles ne servent pas seulement à identifier tel corps, tel bombe. Elles nous disent aussi – qu'on le veuille ou non – que la caméra était américaine, du même bord que le bombardier, comme le photographe sans doute de M. Thiers. La non-neutralité de ces images, ce n'est pas seulement qu'elles nous mettent en présence de quelque chose d'horrible, c'est qu'elle montre quelque chose pour laquelle il n'existe pas de contre-champ, de contre-épreuve, d'*image positive* (ce que serait, par exemple, une photo prise par les communards ou le B-52 vu du champ bombardé – c'est-à-dire l'impossible.) »⁵¹⁵

Au terme de la série, Farocki révèle qu'il n'y a pas de neutralité des images. Il s'applique aussi à faire sentir qu'il y a une égale responsabilité dans la reprise de telles images, c'est-à-dire dans la façon de montrer à nouveau ce que de tels regards ont engrangé comme archives. Il montre comment ce sont les façons de faire qui ne laissent exister « pas de contre-champ, de contre épreuve, d'*image positive* » mais contrairement à ce que dit Daney, Harun Farocki fait aussi *ressortir* de la série la positivité de l'image du Sonderkommando au sens où nous l'avons

514 DANEY Serge, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, pp. 148-149.

515 DANEY S., « Un tombeau pour l'œil », in *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, p. 35. C'est Daney qui souligne.

vue (ses conditions de possibilités dans les dispositifs images de l'époque, et les lectures qui en ont été faites dans l'histoire). De telle sorte qu'*Images du monde* reconquiert le tombeau non pas en « cherchant à ne pas le reproduire » mais en lui donnant pour tâche, comme chez les Straub finalement, de nous dire *quels usages* des images empêchent le contre-champ, *quelles images sont comme des tombeaux*. Si chez Farocki cette possibilité critique provient de la recherche d'une positivité dans les archives par leur écriture sérielle au montage, Serge Daney remarquait que dans le film des Straub, cette possibilité provenait d'une forme de « conjuration » des images qui les rendent à leur politique :

« Ce qui fait d'*Einleitung*, comme le disent ses auteurs, un "film d'agitation", c'est peut-être son ordre d'exposition, le temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont, des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté. Cela consiste à laver les images de tout déjà-vu. Cela consiste à *faire ressortir* (mettre en évidence mais aussi chasser, extirper) de ces images le pouvoir qui les a voulues et qui voudrait quelles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du Même sous les traits du Même (...), mais l'intolérable présent (Holger Meins 1975). Chaque plan est un tombeau pour l'œil. »⁵¹⁶

Pour nous, la justesse politique du film de Farocki est de « faire ressortir de ces images le pouvoir qui les a voulues » mais aussi de faire ressortir le pouvoir en général qui produit une image comme tombeau, et la rend irregardable, c'est-à-dire telle « qu'elle ne nous surprend même plus ». À cette définition par exemple, correspond celle de la CIA, qui est soi disant d'un meilleur côté (du côté de ceux qui furent exterminés à Auschwitz-Birkenau). Dans le montage en intervalles tel que Farocki le réalise, chaque image est potentiellement en train de reproduire ce tombeau⁵¹⁷. C'est pourquoi il les rassemble toutes, pour bien percevoir cette « infime différence (...) folle différence »⁵¹⁸, cette différence *éthique*⁵¹⁹. La constellation de toutes ces images nous fait entrer avec la gravité d'un faire, et la responsabilité d'un « reste », de sa « reprise » postérieure, des gestes que nous faisons pour écrire son histoire. Dans *Images du monde*, la « rencontre » avec les images du passé doit dessiner cette image problématique afin de nous faire entrer dans l'éthique d'un regard, et non nous sommer

516 DANÉY S., « Un tombeau pour l'œil », in *op. cit.*, p. 35. C'est encore Daney qui souligne.

517 Celles des machines ne sont pas exclues de cette définition bien au contraire. Sur le modèle d'une image, elles usinent des pièces à la place de l'ouvrier mais surtout sans aucun écart entre le modèle qui leur est soumis et la reproduction qu'elles effectuent. On peut donc y voir des « images-tombeaux ».

518 PROUST Françoise, *L'Histoire à contre-temps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Le Cerf, coll. Livre de Poche, 1994, p. 87.

519 Et comme chez les Straub, cela prend du temps (« le temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elle sont »).

d'empathie pour une archive horrible. La distance de l'intervalle et sa discontinuité, la façon dont il fait penser les images de sa série, produit cette rencontre avec le passé comme souvenir qui « brille à l'instant du péril »⁵²⁰. Un tel montage ne prétend pas présenter des alternatives indécidables, ou des possibilités contingentes : il fabrique plutôt une rencontre avec une image qui n'était *pas vainqueur* (un tombeau, le monde tel qu'il est, une image sans contre-champ) mais *déjà survivante* (rendue positive de par son contexte, périlleuse par sa fabrication, et montrée positivement et dangereusement dans son péril cinématographique et historique). Aussi, « rencontrer » cette image et ce regard aujourd'hui constitue leur rédemption la plus sûre. Sans cette rencontre en effet, « même les morts ne sont pas en sûreté »⁵²¹ car perdue la raison pour laquelle l'ennemi a triomphé.

Daney savait la duplicité des images : tombeaux d'une part, résistantes de l'autre⁵²². Le montage de Farocki met en scène cela pour l'histoire⁵²³. Par exemple dans *Images du monde*, une image qui n'escomptait pourtant pas le photographe « contient » la destruction du crématoire que quelques résistants avaient organisée dans le camp. À l'origine un tombeau, cette vue aérienne devient l'image visible de ce que leur série de chiffres avait fomenté. Farocki dit : « Le désespoir, le courage des héros, firent de ces chiffres, une image » mais c'est avec son montage, sa façon de rapporter le cliché à la série de chiffres, d'en raconter l'histoire, de relier les sources, et de montrer comment cette image ne l'avait pas vue, que le tombeau *devient une petite résistance*. L'image « contient inopinément des détails » disions-nous dans le travail des recadrages, les « sauve » partiellement. Aussi, le montage en intervalles permet-il de se réapproprier certaines images, par leur écriture survivante et importante pour le présent.

Les intervalles ont pour fonction de faire du regardeur des images en séries le générateur de la critique et d'écrire une histoire des archives en menant l'enquête avec les moyens du montage. Ils n'y parviennent justement qu'à la condition de rapporter les images à un même thème de sorte à fabriquer avec elles, au fur et à mesure du film, un ensemble qui devient problématique. Comme le dit Agamben de la méthode « paradigmatique », le « paradigme » est un simple « placer-à-côté »⁵²⁴ (para-deigma) qui produit bien davantage. Pour les films de Farocki, cette méthode d'écriture permet de n'avoir par à écrire le récit de sa

520 BENJAMIN Walter cité par Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, Paris, 2001, p. 50.

521 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2001, p. 431.

522 DANÉY S., « Une morale de la perception », in *op. cit.*, pp. 148-149.

523 Et parfois, c'est même à une image qui se veut tombeau qu'il s'agit d'arracher une positivité, comme celles des caméras de surveillance de prison. Nous avons d'ailleurs nommé en 1.1. la reprise de ces images « le regard sauf ».

524 AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, pp. 25, 27 et 30.

recherche de façon linéaire et de se servir des puissances du montage – ses intervalles, ses trous, ses mises en rapport – pour donner à penser les images et l'histoire. Inclusif en général, exclusif en particulier, le montage intervallaire, en plus de correspondre de près à la définition d'un travail par paradigmes, permet d'écrire avec les archives en extirpant des différentes séquences des images « positives », « survivantes », qui rendent compte du désir du cinéaste d'écrire une histoire « pour les survivants » tout en le faisant entre autres avec « leurs images ». Aussi l'éthique de la reprise de Farocki est-elle fortement imprégnée d'un refus : refus de détourner les images en les re-racontant, il cherche constamment un geste adéquat à l'image reprise pour « ne pas » écraser la mémoire des victimes en faisant acte de mémoire. Pour cela le tissu d'archives doit laisser chaque image à l'éthique de son propre regard, ce que Farocki rend perceptible en mettant côte-à-côte dans un même film divers regards qui *ne se valent pas* et qui entretiennent des rapports de forces. En soutenant ce rapport de forces, le montage soutient la résistance d'images survivantes, révélant par la mise en série le "soupçon" initial du cinéaste : certaines images sont plus « positives » que d'autres. Finalement la mémoire de l'image du Sonderkommando « se distingue » de celle des autres archives qui l'entourent mais elle trouve surtout, dans le film qui la reprend, une puissance d'adresse qui caractérisait son propre geste de fabrication.

C'est bien une histoire résistante que Farocki écrit en dernier lieu. Car la mémoire de l'image du Sonderkommando ainsi soutenue par le montage en intervalles ne cesse d'intimer le regardeur de comprendre leur geste, de comprendre qu'il nous faut « rencontrer » cette image dans sa survivance sans quoi « même les morts ne seront pas en sécurité ». En cela *Images du monde* est un film rare, puisqu'il argumente moins qu'il ne donne à voir la force et le sens de ce geste. « Faire image », « montrer », devient perceptible, sensible, visible, car nous regardons une série d'images qui, depuis notre postérité, ne cesse de nous dire que les archives et le passé « nous requièrent ». Elles ont besoin de nous et nous le sentons au plus haut point lorsque le montage nous dit de « les singulariser », d'opérer la lecture et la critique en tenant compte de leur prises et reprises, de leur survivance et de leur résistance, de leur « risque » de devenir des tombeaux, de comment le montage les « sauve ». Laisser le regardeur mener la critique des images montées en série c'est donc, entre autres, ce qui dans le film de montage rend sensible que le passé nous appelle : les séries montées nous laissent voir quels rapports nous entretenons avec ses images, ses événements, son histoire. Finalement, la constellation d'images que nous avons tenté de décrire évoque comme chez Benjamin, Didi-Huberman, Foucault ou Rollet chacun à leur façon – ce besoin présent de « dessiner une image » du passé qui soit à la fois « survivante » et « problématique ». Le montage en intervalles de Farocki est en fait créateur d'une forme de mémoire à la fois critique et à même de faire rencontrer le passé.

Avec les répétitions et recadrages, et les retranchements et soustractions, cette figure de montage par boucles ou intervalles achève de compéter le tableau « physique » de la mémoire. Provenant d'un travail strict de l'archive, ce sont aussi des gestes esthétiques qui parviennent à commenter la mémoire contenue dans les images-traces pour lui donner une portée historique comme cinématographique. Retrancher et soustraire pour faire advenir la mémoire (premier geste), la répétition et les recadrages pour chercher un détail dans le film et avec nous (deuxième geste), et le montage en intervalles pour montrer la recherche et créer l'actualité des choses remémorées dans une constellation (troisième geste), sont les formes mémorielles employées par Farocki au montage dans *Respite* et quelques autres de ses films. Elles rendent visibles deux choses : le travail qu'est la mémoire, et le travail que le cinéaste réalise pour la faire advenir. Ce qui est étonnant de l'écriture historique de Farocki, c'est cette propension d'oubli que gagne l'archive avec des formes de montage fragmentaire(s). Aussi le récit de la mémoire est-il heurté et problématique, comme le film est repris, tout plein d'accros, de coutures, de fragments, de traces laissées tombées, d'indices poursuivis. *Le film est une mémoire en train de s'écrire, plus qu'il n'est l'exposition d'une mémoire. C'est une reprise en train de se faire avec nous, plus que le résultat d'un montage d'archives.* Par là, Farocki est plus qu'historien : il nous fait devenir nous-mêmes historiens, en nous rendant présents à la dramaturgie propre des archives. Le montage repris se borne à mettre les choses en rapport et, même s'il est clairement un agencement et une reprise volontaire, toutes les « conclusions restent à tirer »⁵²⁵. Troué, le montage nous oblige à être partie prenante du récit, qui ne se construira pas sans nous, de même qu'une image du passé n'existe pas sans un regard historien pour se pencher sur elle. Comme simple mise en rapport, il « tisse » finalement bien plus qu'on ne le croit : le montage tisse une mémoire de film.

Si Farocki s'évertue à écrire la mémoire avec des formes cinématographiques à mêmes de la rendre à son processus, il y a une raison à cela. Un montage repris n'implique pas simplement le regardeur dans la construction du récit, mais dans la mise en question des sources qui servent à écrire l'histoire. Ainsi le « processus de recherche » qui tient souvent le fil conducteur de ses films n'est pas « instrument de connaissance » pour le seul cinéaste, il le devient aussi pour nous (et en priorité dans *Respite*, le premier et grand exemple de cette partie). Après l'archéologie du regard (1.1.) et la figure du témoin distancié (1.2.), où l'archive, le témoin et la mémoire étaient déjà en jeu dans l'écriture du cinéaste, la reprise « mémorielle » de l'archive étudiée ici est ce qui nous permet de comprendre comment Farocki rend sensible le témoignage que portent en elles les images : c'est un témoignage foncièrement mis en scène, mais surtout, qu'il faut *monter, réécrire, ré-interroger* au montage.

525 « Toutes les conclusions restent à tirer et le film à refaire », disait Debord dans *Critique de la séparation* (1962).

Grâce à la reprise d'un montage mémoriel (à son épreuve physique, cinématographique et mentale) nous sommes chez Farocki présents aux images du passé *comme* à ce qui s'est actualisé avec elles : une question sur nos événements passés, les regards que nous avons posés sur eux, nos façons de les regarder couramment, nos façons de « faire histoire » ou de « faire acte de mémoire ». Ce qui nous permet d'avancer ceci : *peut-être la reprise mémorielle donne-t-elle une esthétique filmique au témoignage écrit avec des archives*. Le témoignage aussi est un tissu plein de heurts qui, comme le cinéma de Farocki, ne peut pas être juste raconté. Il est partiel, fragmentaire, comme l'archive. Il provient de quelqu'un, comme il est adressé à un autre⁵²⁶. Il n'est pas qu'une affaire de transmission, mais bel et bien d'adresse et de rencontre. Surtout, il n'est pas que « déposé » dans l'oreille de l'historien ou dans le chargeur de pellicule de la caméra. L'histoire orale et le cinéma qui affrontent la déposition du témoin ou sa mémoire peuvent apprendre de Farocki ce petit détail de monteur : qu'il faut « reprendre » ce qui a été archivé, déposé, et dit. Ne pas hésiter à le reprendre dans le jeu des regards, matières et forces ; l'interroger, le repriser, « écrire avec », les modifier, les répéter, les redire pour soi ou avec un comédien, un commentaire, un silence. Chez Farocki « reprendre » l'archive et le témoignage, c'est compter sur sa capacité d'apparition et de pensée pour le non-historien, pour celui qui n'a pas vécu ou étudié le passé en question. Il faut jouer de cet écart, de cette différence entre historien et non-historien, témoin et non-témoin, passé et non-passé pour créer des puissances de rencontre. Au cinéma, c'est les mettre au travail de l'écriture, du montage et de la pensée, pour que la déposition du témoin ou ce que l'archive contient ne restent pas muets, et deviennent présents. Même s'il y a des erreurs, des trous, des choses non-dites. Par exemple, *Respite* cadre et recadre, cherche, se penche sur des images, prend le temps de le faire. Si ce montage participe d'une mise en scène des images de Breslauer comme « archives d'un filmeur » qui fut témoin en tant que tel, il est aussi le signe d'une recherche fine et sans relâche de Farocki qui se demande où placer le regard, que regarder dans l'archive, quelle trace poursuivre, que reconnaître en elle... Farocki *recherche* le témoignage, il est attentif à sa « présence » à son « écho »⁵²⁷, à ce qu'il reste d'actualisable et de transmissible en lui, et comment... Parce qu'il se tient à une telle « pudeur méthodologique » dans son travail d'historien et de cinéaste, de monteur et d'historien aux archives, parce qu'il construit tout son film autour de l'exposition de cette méthode, Farocki nous « donne » l'histoire des archives qu'il reprend. Ses films prennent une forme de médiation cinématographique que nous pourrions nommer avec Serge Daney et Gilles

526 En ce sens, le témoignage et le film de cinéma se ressemblent, pour leur caractère « médial ». Ils sont des « médialités », pour donner le beau mot employés par Agamben au sujet des images du cinéma, c'est-à-dire qu'ils se définissent tous deux autant par *la relation qu'ils instaurent* que pour leur contenu.

527 Victor Segalen le disait dans une formule : « être attentif à l'écho et à la présence du témoin ».

Cité par KILANI Mondher, *L'Invention de l'autre : essais sur le discours anthropologique*, Payot, Lausanne, 1994, p. 38.

Deleuze une « pédagogie-Farocki »⁵²⁸, dont la première qualité est de ne jamais laisser l'image sans « montreur »⁵²⁹. Ainsi Farocki ne construit-il pas le seul récit possible pour qui veut être honnête en remontant des archives, il accompagne plutôt celui qui regarde, l'invite à sa méthode, lui en donne les tenants et les aboutissants et surtout, lui en donne l'épreuve. C'est peut-être même là le seul « sujet » de ses films historiques.

Le cinéma de Farocki traite de la mémoire plus que de l'histoire, prend des formes mémorielles pour nous rendre présents à la tragédie des témoins, et c'est ce qui pour finir nous rend ses films vivants : parce qu'ils tissent entre la mémoire et l'oubli, l'histoire et ce qui n'est pas histoire, *un lien*. La constellation que crée les intervalles en est l'exemple le plus frappant, bien que le plus difficile à décrire. Néanmoins ce geste de reprise produit un appel à l'histoire, avec l'écriture filmique d'une mémoire des images dans laquelle nous sommes partie prenante. Le montage rapproche les temps, il nous rapproche du témoin, et nous rapproche de l'histoire en écrivant celle-ci « comme un rapport qui nous *tient* »⁵³⁰.

Grâce à ce que nous avons appelé « la mémoire du montage » nous sommes, en tant que spectateurs contemporains, les regardeurs d'un film qui nous met dans l'histoire depuis l'endroit où nous sommes – dans l'histoire comme processus, comme tissu vivant des regards et des temps, comme lutte aussi – *et jamais nous ne pouvons oublier, même si nous ne l'avons pas vécu, que le passé demande encore à être vu, entendu, repris, re-cinématographié*. Un tissu plein d'accros est ce que l'écriture mémorielle oppose « au cours trop bien lustré de l'histoire »⁵³¹ : une possibilité de retour – retour problématique, écrit, vivant.

528 « Il faut toute une pédagogie puisque nous devons lire le visuel autant qu'entendre l'acte de parole d'une nouvelle façon. C'est pourquoi Daney invoque une "pédagogie godardienne" ou "pédagogie straubienne". »

À ce propos, le philosophe ajoute plus loin : « Cette pédagogie ne se confond pas avec un documentaire ou une enquête ». C'est donc bien d'une pédagogie *audio-visuelle* dont il s'agit, c'est-à-dire d'une pédagogie qui nous indique comment lire le rapport entre l'image et le son, furent-ils déliés, écartés, incommensurables : ils sont à lire ensemble et la « pédagogie » est le « contrat de lecture » qui permet de connaître leurs rapports.

DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 322.

529 Serge Daney dans le film de Pierre-André Boutang évoque le fait que le « visuel » est partout présent, nous entoure dans la vie, dans les films, mais qu'il n'y a plus personne pour « le montrer ». Contrairement à ce visuel, les images seraient donc des compositions dans lesquelles il y a la trace d'un geste fait pour montrer. Ce que Deleuze évoque au sujet de l'agencement image-son des Straub et l'incommensurables du visuel et du sonore dans leurs montages.

530 *APPEL*, texte anonyme, p. 8.

531 Formule que nous inventons en détournant Benjamin :

BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » (Thèse VII), in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, p. 438. Nous avons choisi la version française de cette thèse, rédigée par Benjamin lui-même, parce qu'elle est la seule qui évoque l'idée de « trop » lustré, luisant. En effet, Benjamin dit dans cette version : « broser à contresens le poil trop luisant de l'histoire ».

2.2.3. « Une mémoire de film » comme éthique de la reprise de l'archive, de la mémoire et du témoin

Les films de Harun Farocki entendent écrire l'histoire à partir de ce que les archives et les moyens du cinéma contiennent comme mémoires qui leur sont propres. C'est une question esthétique qui concerne la représentation elle-même et la capacité du film à écrire la mémoire avec une forme. Chez Farocki, la grande politique de son écriture du passé provient d'une cinématographie de la mémoire : de sa mise en jeu comme oublis, trous, réminiscences, complexes de temps, et comme chose qui habite les images et demande à être réécrite, ré-interrogée, critiquée, vivifiée. Il fait et cherche des gestes au montage pour que les archives et le cinéma se croisent dans tout ce que la mémoire porte comme enjeu d'écriture du passé. La singularité de Farocki est de comprendre cet enjeu via les forces matérielles et temporelles des images, leur existence, leur résistance. Deux façons d'appréhender cette mémoire du cinéma ont été abordées : les gestes de « mémoires du montage » avec les noirs et les silences, qui soutiennent la matérialité de l'archive et sa survivance ; les gestes faits pour « écrire le film comme un processus », comme une enquête en cours et un travail de mémoire avec les images, ces images là, pour nous. En revenant sur ces deux parties, il faut maintenant appréhender les conséquences de ses choix d'écriture qui, formellement, témoignent de la politique de son écriture des archives et de la mémoire.

2.2.3.1. Du « reste » à sa « reprise », une méthode cinématographique et historique de la singularité

Une image de cinéma est toujours le document de son propre tournage ; mais peut-être moins au sens où l'entendait Godard que si nous pensons foncièrement aux archives telles que les reprend Harun Farocki : comme reste ou trace d'une situation autrefois filmée. Chaque film répond à cette définition et toute l'histoire du cinéma peut être lue sous son aube. Si elle a une quelconque importance – comme chose à décrire dans ce travail sur la mémoire ou comme élément nécessaire du cinéma de Farocki – c'est parce qu'une lecture aussi pragmatique de l'image est rare, et qu'elle est souvent le fait du monteur. Si chaque image est

le « reste » d'une situation de tournage, le monteur en est le premier analyste. De par le moment où il intervient dans la fabrication d'un film, il dispose des images « déjà réalisées » et peut observer en elles « maintenant finies », la façon dont ce qu'elles ont capturé s'exprime effectivement ou « finalement ». C'est son analyse à lui qui, au fond, crée le « reste », déblayant les images de ce qu'elles ne portent pas. En un sens, il détermine l'événement par son niveau de lecture. Cela le rapproche plus que jamais de l'historien, avant même de penser aux différences que pourraient apporter les méthodes et les pratiques. Cette façon pragmatique de regarder vaut d'autant plus dans le cinéma documentaire de Farocki que les images – d'archives ou non d'ailleurs – sont souvent chez lui le document « d'une situation filmée produite par le réalisateur ». C'est ainsi qu'il regarde les images de prison, comme partie intégrante d'un dispositif de surveillance, destinées à être regardée par un gardien, pour prévenir et surveiller les événements d'un lieu : la prison. Les images proviennent de cette situation filmée produite dans son ensemble. C'est aussi ainsi qu'il regarde les images de *Respite*, filmées par un autre que lui, en 1944, l'interné Rudolph Breslauer... Historiquement parlant, cette méthode possède des échos matérialistes, proches du matérialisme historique de Walter Benjamin notamment, qui transparaissent chez Farocki dans sa propre résistance historique et politique. Pour lui cependant, il ne s'agit pas seulement d'écrire avec les archives une autre histoire (l'histoire des vaincus) ni même de se faire l'inventeur d'une méthode plus juste (plus près des images) : le projet historique du cinéma de Harun Farocki est une analyse des formes de regards, de pensée et de vies grâce à cette pragmatique des images qui offre au spectateur la possibilité de se mettre à penser la force d'un geste tel que le cinéma. On trouvera là l'enjeu le plus important de ce cinéaste des archives et du montage : celui d'une éthique de la reprise, qui concerne les images d'archives, la mémoire et le témoin.

Lorsque son cinéma rencontre la mémoire du témoin, quelque chose d'électrique se passe : tout à coup, puissance d'adresse et médialité du cinéma percutent l'histoire, et une mise en scène « actuelle » de la mémoire se joue là, dans le film. Farocki commence à être « politique » lorsqu'il comprend que Thai Bihn Dan n'est pas un témoin oublié des médias, mais oublié de ses pairs. Il le devient d'autant plus qu'il trouve les raisons cinématographiques de cette ignorance : ce sont les images, les façons de les faire et de les regarder qui rendent impossible de se sentir concernés par la mémoire d'autrui, ce qu'il nous dit avoir vécu : son histoire, son témoignage. La critique des sources que réalise Farocki commence donc avec le témoignage et sa réception, dont il forme un couple inséparable : pas de témoignage sans adresse. La mise en scène « mémorielle » des archives poursuit ce travail : *pas de mémoire des images qui ne soit actuelle et historique sans personne pour la comprendre, s'en souvenir, s'en soucier*. Le partage fait partie des objets critiqués par Farocki dans son histoire en même temps qu'il invente une méthode et des formes qui montrent pour quelles raisons il n'a pas eu

lieu. À cela il ajoute sa propre exposition, mise en scène et écriture des images qui, elles, refondent ce partage : le film est son « avoir lieu ». Précédemment, nous avons pu constater que c'est grâce à une « extrême singularisation de la situation de lecture de l'archive dans son ensemble » que ce partage de la mémoire était possible. Voilà maintenant une chose à renverser : c'est au contraire parce qu'il se soucie de la mémoire de l'archive que le cinéaste adopte cette méthode « singulière ». Il ne peut pas écrire autre chose que ce que portent ces images « et comment elles les portent » ; il ne peut pas ne pas faire attention à cette singularité-là, sans quoi nous ne comprendrions rien du témoignage de ces archives – qu'elles soient amies ou ennemies. Au fond, l'enjeu pour Farocki comme historien et comme cinéaste ce n'est pas de choisir une méthode pour produire « plus de vrai » ou du « plus vrai » mais d'extraire, distinguer et séparer tout ce qui empêche la pensée d'une image. C'est là qu'il prend partie. Revenir à l'archive cinématographique comme « image filmée », c'est aussi se demander ce qu'est une image singulièrement – ou quelle médiation spécifique est le film.

Pour en décrire l'existence dans le cinéma de Farocki, nous avons parlé « d'agencement », de « geste », de « commun », de « singularité » et de « rencontre ». Tout un bréviaire qui sert à définir comment le cinéma crée de la pensée et de la relation, dans un film, en histoire. Cinéma et histoire se voient confrontés aux formes de pensée qu'ils sont à même de créer en fonction des méthodes qu'ils déploient. C'est ici au sujet de l'archive, de la mémoire, et du témoin que nous entendrons penser le rapport entre une méthode et une forme d'écriture, entre une façon de faire et une politique. À ceci près qu'il y a une stratégie propre à Farocki, cinéaste monteur, cinéaste de la reprise. Car la politique à défaire est parfois celle de ceux qui ont fabriqué les images, celles qu'il reprend et qui peuvent être largement appelées des « archives de la répression ». À travers le travail de quelques historiens et en revenant sur les deux sous-parties précédentes consacrées à l'écriture mémorielle de Farocki au montage, nous allons voir comment ses propres propositions rencontrent des méthodes similaires chez les historiens de métier. Et nous tenterons de comprendre les implications de son travail qui se propose de reprendre de l'archive depuis sa *fragilité* à son *écriture en processus*.

A – Quel cas faire de l'archive ? Vers une écriture de la relation.

Il nous faut maintenant revenir à la méthode « indiciaire » telle que Ginzburg l'applique dans son travail pour observer comment l'histoire qu'il écrit en reprenant pour sa part des « archives de la répression » (nous lui empruntons l'expression) permet de donner à la reprise de l'archive une vitalité non seulement analytique, mais de comprendre l'épistémologie et la politique d'une telle reprise. La question de la reprise, ses formes, ses enjeux politiques et éthiques tels qu'ils sont intrinsèquement liés à l'écriture de l'histoire (en général comme au cinéma), est ce que nous tenterons d'aborder par ce premier détour avec l'historien.

Carlo Ginzburg a travaillé autour des archives des procès l'Inquisition qui furent menés contre les hérétiques pendant la Réforme. Dans *Le Fromage et les Vers*⁵³², il sélectionne les archives du procès de Domenico Scandella, dit Menocchio, un meunier frioulan. Si on observe la façon dont l'archive est « citée » et « étudiée » dans ce livre, la méthode de Ginzburg révèle que l'historien travaille à partir d'hypothèses, ainsi qu'à partir de « cas ». La présence de l'archive donne une grande place aux paroles du meunier. C'est aussi à force de lire ses mots consignés, ses réponses faites à l'inquisiteur, que l'enquête de Ginzburg deviendra probable pour nous et prendra consistance : cette archive qu'il reprend est l'archive d'un rapport de pouvoir. Fabriquée par les juges inquisiteurs elle laisse encore percevoir – à travers les questions et les réponses « transcrites » – quelque chose de la méthode des juges, et la façon dont Menocchio s'empare des questions pour répondre. Il y a un rapport de forces mais il y a aussi du « jeu », de la « performance » et une « rencontre ». L'archive documente cela. Lorsque Ginzburg évoque l'étonnement des juges quant aux conceptions religieuses de Menocchio justement la situation de pouvoir *se fait* rapport. C'est dans la citation des paroles au cours du récit que Ginzburg est le plus convainquant : parce qu'il suppose l'étonnement de l'inquisiteur *avant* de citer l'archive, lorsque nous la lisons ensuite nous pouvons en tant que lecteur évaluer et interpréter l'archive de Menocchio comme archive de l'Inquisition, où le rapport de forces est encore perceptible dans l'échange de paroles. Elle révèle une épaisseur, un « feuilleté »⁵³³. De l'archive elle-même comme consignation des procès à l'archive comme écriture d'un rapport de pouvoir, il y a un passage que le livre de Ginzburg permet d'opérer : il rend lisible les « plans de clivage »⁵³⁴. C'est dire qu'ils y sont déjà contenus, que l'historien en a l'intuition et qu'il va faire des gestes pour « vérifier » celle-ci. L'archive demande qu'on la questionne. L'historien part d'elle, et d'hypothèses qu'elle invite à dessiner. L'indice qui est « dans » l'archive devient donc un « cas » à construire. Citant l'archive, déplaçant le regard avec ses hypothèses, l'historien cherche les anomalies, compare, confirme, s'étonne, exclue. Le livre ressemble à cela, il trace le mouvement de la parole écrite à son analyse, de l'archive à l'histoire. La critique des sources est le fait d'un récit qui ne cesse de « d'installer-désinstaller »⁵³⁵ le rapport du lecteur à l'archive, en même temps que nous percevons la partialité du document, la minceur des hypothèses. Les traces sont entières, elles, en tant que traces uniquement, et l'archive est un cas extrêmement vivant et intéressant uniquement parce

532 GINZBURG Carlo, *Le Fromage et les Vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Aubier, Paris, 1980.

533 DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, coll. Folio Histoire, Paris, 1975, p. 130.

534 Ne faisant pas moins penser au « feuilleté » dont parle De Certeau, l'expression « plans de clivage » est se trouve dans le livre d'Agamben sur la méthode comme étant « ce qui permet de produire dans une archive en soi inerte, ces "plans de clivage" (comme les appelle les épistémologues français) qui seuls permettent de (la) rendre lisible ».

AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, p. 35.

535 Expression employée précédemment pour parler des recadrages de Farocki et que nous empruntons à Arlette Farge pour qui le travail de l'historien est perpétuelle « désinstallation » par rapport à l'archive.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1989, pp. 92-93.

qu'elle ne cesse de résister à l'analyse : ce qui fait l'archive et son histoire chez Ginzburg, ce sont ses régularités et ses anomalies, ce que l'on peut dire d'elles et les zones d'ombres qui restent, les paroles réelles et « l'espace blanc que l'homme met entre ses paroles et ses conduites »⁵³⁶, ainsi que le jeu des questions et des réponses qui s'avère être, finalement, l'avoir-lieu ultime et unique pour nous de ce rapport de pouvoir. En ce sens elle exige une méthode adéquate à cette matière relativement « contrariée » qu'elle est. *Trace avant* le travail, *indice pendant* les hypothèses, et *cas unique après* : pour Ginzburg, c'est un travail de singularité chaque fois réitéré dans son appréhension, sa méthode, son écriture. Le nier, ou en déduire plus, sinon faire des hypothèses complètement étrangères au matériau, est une trahison.

Les historiens des archives auxquels nous nous référons (Arlette Farge précédemment et maintenant Carlo Ginzburg) nous apprennent quelque chose d'une méthode qui englobe *l'analyse du document et son écriture*. Dans leurs récits comme dans ceux de Farocki, l'archive « mène » à l'histoire et il leur faut user d'autant de procédés rhétoriques pour parvenir à écrire un récit qui accuse les conséquences d'une archive qui ne « contient » pas l'histoire de but en blanc. Car leurs récits ne peuvent eux-mêmes plus prétendre raconter l'histoire comme une totalité, alors qu'ils sont le résultat d'une construction, le fait d'un métier⁵³⁷. Dans de telles écritures la façon dont l'historien s'empare de l'archive, sa citation, son traitement dans le récit historique, y est d'une importance remarquable. À noter qu'il ne s'agit pas d'un respect outrancier à porter au document. Bien au contraire, c'est en étant plus inquiets envers la singularité du document que les gestes pour atteindre à la singularité de son histoire seront parfois des détournements, des hypothèses exagérées, des citations pures. Au montage, la reprise d'une archive pose des questions de méthodes aiguës du côté de l'histoire en même temps qu'elle rencontre du côté de l'écriture une foule de propositions intensément riches de gestes cinématographiques. Dans le passage du document au récit, de l'archive à sa reprise, on trouve des similitudes heureuses dans les démarches qui montrent que le cinéaste Harun Farocki n'est pas seul, mais entouré d'une communauté virtuelle de travail qui replace sa tentative à la fois dans une époque, une méthode, mais surtout une politique d'écriture. Ce qui les rassemble est autant une façon de regarder l'archive que de lui faire écrire l'histoire. De l'objet (l'archive) à sa réécriture (par le cinéma, par l'histoire) on remarque que les possibilités narratives sont multiples. Nous venons de voir celle de Ginzburg dans *Le Fromage et les Vers*, livre très important non seulement de la micro-histoire italienne mais pour la qualité du récit

536 *Ibidem*, p. 125.

537 « *Le fait d'un métier* » : nous insérons là volontairement la dimension « artisanale » du métier d'historien qui comme le monteur se sert de ses mains, touche, regarde, pense, compare... Nous renvoyons à la partie précédente 2.1. *L'Auteur comme agenceur* et à la citation de Godard : « le propre de l'homme, c'est de penser avec ses mains » attribuable désormais à l'historien des archives.

avec l'archive. Car Ginzburg a pour singularité lui-même de s'être interrogé sur l'autorité du récit de l'historien, préférant y inclure le processus de recherche pour que les résultats ne soient pas simplement donnés mais *exposés avec ce qui y a mené*, de telle sorte que le lecteur puisse évaluer les procédures que l'historien met en œuvre et comment il aboutit à son résultat :

« Avant de commencer à écrire *Le Fromage et les Vers* j'avais cogité longtemps sur les rapports entre hypothèses de recherche et stratégies narratives. (...) Je m'étais proposé de reconstruire le monde intellectuel, moral et imaginaire du meunier Menocchio à travers la documentation qu'avaient produite ceux qui l'avaient envoyé au bucher. Un tel projet, par certains aspects paradoxal, pouvait se traduire en un récit capable de transformer les lacunes de la documentation en une surface lisse. Il le pouvait, mais évidemment il ne le devait pas : pour des raisons qui étaient à la fois d'ordre cognitif, éthique et esthétique. Les obstacles qui se dressaient contre cette recherche appartenaient à la documentation, et ils devaient faire partie du récit ; tout comme les hésitations et les silences du protagonistes face aux questions de ses persécuteurs – ou face aux miennes. De cette manière, les hypothèses, les doutes, les incertitudes faisaient partie du récit ; la recherche de la vérité faisait partie de l'exposition de la vérité atteinte (nécessairement incomplète). *Pouvait-on encore définir ce résultat comme de « l'histoire narrative » ? »*⁵³⁸

À cette dernière question, Ginzburg répondra plutôt négativement. Mais il faut aujourd'hui avec lui, Farge, Farocki et d'autres, remettre à leur place ces démarches qui incluent dans l'écriture le processus de la recherche. Car non seulement elles sont de plus en plus nombreuses mais il faut trouver les conditions qui rendent possible dans l'écriture : de comprendre la partialité de la vérité atteinte ; de voir la construction du regard de l'historien dans le récit ; d'apprécier le va-et-vient entre ses analyses et le résultat (les trois éléments étant le lieu où ces écritures rendent possible de se soustraire à un régime de la preuve inhabitable tout en ne renonçant pas à une vérité de l'histoire ou du cinéma). En effet, un même procédé pourrait être utilisé sans réaliser pour autant la même aptitude du récit à se donner à penser, ou à créer pour l'archive une histoire adéquate à celle contenue dans le document. C'est là la question de savoir si c'est seulement de mettre en scène la recherche qui importe pour

538 GINZBURG Carlo, « Microhistoire : deux ou trois choses que je sais d'elle », in *Le Fil et les Traces : vrai, faux, fictif*, Verdier, Paris, 2010, pp. 384-385 (nous soulignons).

accepter la vérité de l'historien, ou s'il y a bien quelque chose de plus dans ces démarches qui font histoire d'une façon vraiment critique et neuve du côté de l'écriture et de l'épistémologie.

Il semblerait d'abord que ce soit parce que les historiens se sont attachés à écrire non seulement une histoire narrative, mais à constituer des questions, à les formuler, sinon pour le lecteur, pour le présent. Ainsi l'archive devait perdre sa valeur d'autorité trop immédiate, de preuve, d'évidence, de même que l'historien celle de sa position de savant pour que l'histoire en question soit, plus que le récit de l'événement réel, une écriture qui tende à interroger notre rapport à l'événement. Cette méthode se rapproche de ce que Michel De Certeau disait de l'historiographie dans *L'Écriture de l'histoire* :

« L'historiographie ne peut (...) être pensée dans les termes d'une opposition ou d'une adéquation entre un sujet et un objet : ce n'est là que le jeu de la fiction qu'elle construit. On ne saurait supposer non plus, comme elle tend parfois à le faire croire, qu'un "commencement", plus haut dans le temps, expliquerait le présent : chaque historien situe d'ailleurs la coupure inaugurante là où s'arrête son investigation, c'est-à-dire aux frontières que lui fixe sa spécialité dans la discipline à laquelle il appartient. En fait, il part de déterminations présentes. L'actualité est son commencement réel. Lucien Fèvre le disait déjà (...) Mais il savait, comme tout historien, qu'*écrire* c'est rencontrer la mort qui habite ce lieu, la *manifester* par une représentation des relations du présent avec son autre, et la *combattre* par le travail de maîtriser intellectuellement l'articulation d'un vouloir particulier sur des forces en présence. Par tous ces aspects, l'historiographie met en jeu les conditions de possibilité d'une production, et c'est le sujet même dont elle ne cesse de discourir. »⁵³⁹

En exposant ses façons de faire et de chercher, la démarche de Farocki ne cesse de rendre compte de la « possibilité d'une production » de l'histoire avec les archives filmées. De même Ginzburg lorsqu'il met en scène dans son récit la « recherche de la vérité » en construisant son récit autour des hypothèses de recherche et de leurs mises en œuvre. À eux deux ils ont, plus encore que De Certeau ne l'affirme, rendu perceptible « ce sujet même dont ne cesse de discourir » l'historiographie en rendant visible dans leur travail le dialogue entre le « sujet » et « l'objet ». Chez eux, le « processus de recherche » donne au récit historique sa forme et sa dramaturgie (ainsi que nous l'avons vu au sujet du film *Respite* tout particulièrement, et son écriture sous forme d'enquête filmique que le cinéaste mène autour des archives).

539 DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, coll. Folio Histoire, Paris, 1975, p. 26.

« Faire du processus de recherche un instrument de connaissance » fut le projet de l'anthropologue Gérard Althabe dont la démarche marginale dans les années 60 le menait à inventer une méthode d'enquête et d'analyse des données collectées. Pour lui, « toute recherche est d'abord un dialogue avec son objet et c'est ce dialogue qui en permet l'expression »⁵⁴⁰. La place du chercheur et ce qu'il observe sont donc pensés dans une relation. Pour l'archive et l'historien il en est de même, et dans le cinéma historique de Farocki, il s'avère que c'est *la place que l'archive elle-même se met à occuper dans le récit* qui est chargée de *montrer cette relation entre le cinéaste et l'archive reprise* : il faut que le récit enchaîne et monte les images comme si elles étaient regardées par quelqu'un, exposées par lui. C'est un cinéma qui nécessite « un montreur » et nous venons de voir les signes de sa présence dans les gestes de montage. Plutôt que de les invoquer comme probantes pour le récit historique, Farocki reprend les archives pour les étudier, et il les reprend toujours comme images qui ont été regardées par lui. C'est un des gestes les plus politiques de ses reprises d'archives, aux multiples conséquences : grâce à cela, elles ne se donneront jamais pour le monde, ni pour le réel, ni pour le passé. De telle sorte que la reprise de l'archive est complexe du point de vue *de son saisissement comme matière préexistante* d'une part, ainsi que comme *reprise par quelqu'un qui la convoque et l'interroge au présent* d'autre part. Si elle a dans les films de Farocki cette double nature, le retour de l'archive pose encore des questions quant à sa provenance – autrement dit du côté de la méthode mise en œuvre au présent pour apprécier ce qu'elle consigne de paroles, gestes, événements du passé. Car elles ont beau ne pas être le monde, le réel, le passé, les archives n'en proviennent pas moins. En ce cas, quels gestes faire pour les reprendre ? Arlette Farge disait à propos de sa propre pratique d'écriture et de reprise cette chose très importante : que la place de l'archive doit demeurer un tant soit peu contradictoire afin de ne pas neutraliser toutes les forces qui l'habitent :

« Inutile de chercher à travers l'archive ce qui pourrait réconcilier les contraires, car l'événement historique tient aussi dans le jaillissement de singularités aussi contradictoires que subtiles et parfois intempestives. L'histoire n'est point le récit équilibré de la résultante de mouvements opposés, mais la prise en charge d'aspérités du réel repérées à travers des logiques dissemblables se heurtant les unes aux autres. »⁵⁴¹

C'est le relief du document, ses aspérités, ce par quoi « il résiste » au présent et « persiste » dans la durée qui fait que, dans la réécriture de l'histoire avec l'archive, ce qu'elle raconte finit

540 TRAIMOND Bernard, *Penser la servitude volontaire : Gérard Althabe un anthropologue du présent*, Le Bord de l'Eau, Bordeaux, 2011, p. 137.

541 FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Point Histoire, 1989, p. 105.

par *se tourner vers nous* et ne ferme pas le récit à l'expression d'un résultat. Précisément le rapport entre l'Inquisiteur et Menocchio perceptible dans les consignations des procès existait-il dans *Le Fromage et les Vers* pour le lecteur présent par ce refus de Ginzburg de réduire l'archive à un point de vue, ou de les résoudre dans un résultat : il fallait mettre en scène les contradictions du matériau lui-même pour éclairer le rapport de forces que l'archive documente... L'archive doit être matière du récit, sa provenance, autant qu'une écriture de son analyse. À lire ces historiens qui disent prendre en compte dissemblances et tensions du document, nous comprenons que ce qui fait la force de la présence de l'archive dans leurs récits est ce déplacement subtil de ce qu'elle est censée contenir du passé à *comment elle nous le présente*. Ainsi elle n'est pas, pour celui qui la regarde ou la lit, pour le non-historien ou le non-cinéaste, une histoire totalement passée et inaccessible. Dans les films de Farocki, l'archive ne peut être « réduite » à un discours clôt, à un passé révolu, à un événement expliqué ; elle est et demeure problématique pour ainsi *raviver l'histoire* contenue dans le document, et également *ne pas l'écraser* ! En effet, ne pas chercher à « réconcilier les contraires » de même que faire en sorte de laisser persister dans l'image « le jaillissement de singularités aussi contradictoires que possibles » permet à l'écriture d'employer les documents du passé comme des complexes « vivants » foncièrement irréductibles à ce qu'ils reproduisent. Textes ou archives filmées, les documents historiques ont besoin de ce détachement du « sacré » ou de l'immuable auquel est souvent renvoyée l'archive, pour que l'histoire qu'elle porte en elle nous redevienne sensible comme problèmes vifs. On comprendra peut-être mieux, avec Farge notamment, pourquoi l'archive de cinéma et sa capacité de reproduire en images un moment du passé insuffle de façon décuplée le problème de la reprise d'une archive. Imaginons que, dans un film, l'archive cinématographique ne soit ni réductible à « ce qui fut » ni pensable comme seule « reproduction filmée exacte » de ce qui fut, alors ce film de reprise aurait pour qualité de laisser intactes les contradictions, jeux de forces, et complexités d'un passé conservé en images. Il nous le rendrait sensible. En quoi ces qualités sont-elles extrêmement nécessaires pour écrire une histoire cinématographique vive, difficile, à même de nous concerner, de porter une mémoire ? Et comment Farocki parvient-il précisément à cela, à rendre l'archive aussi ténue et trouble ? À nous rendre sensibles aux questions qu'en cinéaste il se pose autour de *ce qu'est un passé conservé en images* et de *comment il peut être écrit* ?

La capacité de l'image cinématographique à reproduire le monde, sa teneur ontologique, redouble le problème que l'historien entretient avec la reprise d'une matière sensée « contenir » quelque chose du passé. Arlette Farge suggère de veiller à ce que le récit avec l'archive évite « l'équilibre » donné après-coup à ce qui s'est passé, pour que les

« aspérités du réel » que l'archive contient soit le sujet même de l'enquête sur les archives. Le passé en serait ainsi plus « vif » et plus « ténu ». Rappelons-nous que Farocki cherche constamment à montrer qu'il reprend une image et que, dans ses films, l'archive intime de comprendre la « survivance » propre aux images de cinéma. Par le montage l'image est, comme chez Warburg, pleine de « complexité intervallaire des choses du temps »⁵⁴² : on ne peut la résoudre au passé de sa provenance, ni au présent de sa reproduction. C'est donc du côté de l'aspérité de la matière et de la capacité du film à fuir la « reproduction » que se joue la reprise cinématographique de l'archive et de son histoire. Il faut multiplier les gestes de mise en scène et de montage pour rendre visible toute cette vivacité d'une matière contrariée et d'un film qui n'est ni une reproduction du passé, ni son explication comme résultat. Il faut affronter l'existence « survivante » des images d'archives, pour atteindre celle de l'histoire. Chez Farocki leur mise au travail de la mémoire du film, et tout particulièrement la mémoire du montage, est aussi la compréhension de ce qu'elle peuvent faire, dire, montrer dans un film nouveau. Le travail historique et plastique autour de l'archive, c'est-à-dire à sa mise en question permanente, sa vivacité, sa complexité, sa duplicité, ses retours problématiques, donne également au spectateur l'occasion de se saisir de cet enjeu mémoriel et scriptural autour des images. À l'aune de ces historiens qui considèrent la matière de l'archive et qui écrivent leur récit comme une enquête en cours, pouvons-nous apprécier le déplacement significatif opéré de telles écritures, et celle de Farocki ?

Les gestes de montage employés par le cinéaste pour partager l'enquête sur les archives avaient pour horizon le partage de la mémoire, mais aussi de la critique des sources. Farocki écrivait *avec* les images d'archives et non *sur* elles, en faisant aussi extrêmement attention à ce qu'elles permettaient d'analyser, d'écrire ou non de l'histoire. Les archives filmiques l'invitaient à des questions, à des formes : un recadrage, un raccord regard, une répétition, un arrêt sur image, une constellation, un silence... De ces retranchements et soustractions, cadrages et recadrages, et des intervalles du montage résultait une histoire extrêmement reprise afin de nous rendre sensible – à nous non-historiens, nous non-cinéastes – l'enquête historique et filmique sur les archives. Dans *Respite* ou *Images du monde* où Farocki usait de ces trois gestes, nous observions que le montage prenait l'allure d'un processus où le film ne pouvait se faire sans nous. Mieux, il nous donnait à expérimenter cette recherche sur la mémoire des images, à comprendre comment celles-ci pouvaient écrire l'histoire. Tout était chemin, traduction, interprétation, mémoire, épreuve, y compris pour le regardeur.

542 Le principe du montage est d'ailleurs ce qui rassemble Warburg et Farocki. Pour la citation :

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 199.

La « mise à l'épreuve » de la mémoire d'une image et sa réécriture filmique par le cinéaste au montage s'avère en ce sens être bien plus qu'une forme cinématographique adéquate à la mémoire des images et à leur partage. Elle est, résolument, une méthode qui engage des positions sur l'écriture de l'histoire. En mettant en avant la force et la forme d'une image, elle remet en cause le partage entre *le sujet cherchant* et *l'objet étudié*. Élément capital d'une politique d'écriture qui entend changer notre rapport au passé, ce partage est notamment ce qui repensé et reformulé dans les films de Farocki grâce à une écriture qui raconte le « processus de recherche » et dont le récit n'est, en fait, constitué que de la « relation » entre le chercheur et son objet. C'est ce qui est souligné de la démarche d'Althabe par Bernard Traimond : « Non seulement il [Althabe] s'intéresse à des objets particuliers mais il effectue ses investigations selon des modalités généralement réprouvées, surtout à l'époque [les années 1960] puisqu'elles refusent l'illusion de la distance et de l'objectivité »⁵⁴³. L'anthropologue bouleverse en effet plusieurs pans de la méthode pour « faire du processus un instrument de connaissance » : le rapport du chercheur au sujet, mais aussi, la constitution des objets de la recherche qui à son tour ne peut plus être éprouvée autrement que dans une relation, c'est-à-dire en ne posant ni la subjectivité ni l'objectivité dans des séparations. L'écriture devient distance assumée, rapport, recherche. Mais si l'on suit les conséquences de ce que Farge vient de dire par exemple sur les « aspérités du réel » on comprend deux choses : qu'une telle écriture avec l'archive non seulement montre comment on reprend un document (et comment on le fait) mais permet d'aller de l'archive et ses manques, ses contradictions, à un récit qui les éclaire en tant que tels. En cela, Ginzburg, Farge et Farocki possèdent des points communs. Ils créent de nouvelles formes de récit, ainsi qu'une nouvelle épistémologie éloignée de l'histoire positiviste.

Il n'est peut-être pas étonnant que Ginzburg se soit intéressé à Kracauer pour sa réflexion sur les échelles de plans du cinéma et les échelles de l'histoire car elles lui permettaient de penser le rapport du général au particulier comme quelque chose d'articulable pour produire une connaissance historique qui ne prétende faire aucune généralité, ni nier la singularité des acteurs et des événements⁵⁴⁴. Pourtant Kracauer est surtout porteur d'une réflexion sur « la matière contrariée » du cinéma. L'enjeu, tel que l'avait entrevu Kracauer, consiste à faire en sorte que l'activité créatrice (de l'historien, du cinéaste) ne « consomme entièrement le matériau brut » et laisse à la matière une part autonome de sens :

543 TRAIMOND Bernard, *Penser la servitude volontaire : Gérard Althabe, un anthropologue de notre présent*, Le Bord de l'eau, Bordeaux, 2011, p. 144.

544 GINZBURG Carlo, « Détails, Gros plan, Micro-analyse : En marge d'un livre de Siegfried Kracauer », in *Le Fil et les Traces : vrai, faux, fictif*, Verdier, Paris, 2010, pp. 335-359.

« Décrivant les entrelacs du cinéma et de l'histoire (...) Kracauer poursuit (l'idée de) : décliner les formes et les sujets qui conviennent à l'histoire comme au cinéma, ceux qui font violence à leurs propriétés fondamentales. Loin de s'en tenir à un purisme répudiant tout ce qui ne convient pas au médium, il s'agit d'explorer la capacité de ces écritures et de ces enregistrements à se réinventer pour apprivoiser ce qui leur est a priori étranger : écriture contrariée du cinéma, enregistrement contrarié de la matière ; c'est même cette capacité à être contrariée qui fait toute la ressource rédemptrice d'un cinéma ainsi susceptible d'ouvrir la pure surface des choses à d'autres dimensions. »⁵⁴⁵

Pour Farocki, Farge, Ginzburg et Kracauer « riche », « brute » et « contrariée » est leur matière pour écrire. Dans leur démarche c'est à elle de « faire sens », depuis sa brutalité matérielle. Penser ainsi l'archive constitue une position d'écriture profondément politique en termes historiques. Il s'agit de laisser visible dans la reprise du document que les choses une fois *inscrites* ne vont pas d'elles-mêmes. Et si l'écriture qui les reprend s'accorde à ne donner qu'un crédit limité à ce qui est dit et observe comment ce qui est dit s'y énonce, celle-ci acquiert alors la capacité « d'ouvrir la pure surface des choses à d'autres dimensions » et promet des agencements historiques inédits. Loin des discours arrêtés, des traitements sensationnels, une telle considération de l'archive ouvre non vers le sens déjà imprimé et choisi d'avance (que ce soit celui du document ou celui du chercheur). C'est un travail de recherche au plus proche du matériau brut. Aussi la recherche elle-même y devient un dialogue entre deux altérités : l'archive *et* l'historien, le cinéaste *et* l'image. C'est en faisant le récit de ce dialogue-là, de cette rencontre, que l'histoire qu'ils écrivent devient probable car elle ne masque pas son œuvre, ses transformations et ses analyses. Le second point important de leur démarche consiste donc dans la mise en scène de la recherche elle-même, présente dans le récit.

B – L'écriture en processus : lier la recherche et la narration

En effet, c'est surtout en écrivant « le récit d'une recherche » que l'histoire que Farocki, Ginzburg et d'autres écrivent est essentiellement juste, et surtout, partageable. En ne masquant pas leurs chemins, leurs hypothèses, leur méthode, le récit devient une recherche en cours, un processus amplement soutenu par le lecteur. Bérenger Boulay, à la fin de son article sur Ginzburg, affirme que la majeure avancée de telles écritures provient d'une possibilité d'être associé à l'enquête :

545 MACÉ Arnaud, « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écriture de la hantise », *Cahiers du cinéma* n°627, octobre 2007, p. 70.

« À mille lieues de considérer que les citations permettent à l'historien d'emporter l'adhésion du lecteur en dissimulant la part d'imagination inhérente à son travail, Carlo Ginzburg souligne au contraire que l'inscription des preuves rappelle le caractère indirect de la connaissance historique lorsqu'elle porte, comme c'est souvent le cas, sur des événements auxquels l'historien n'a pas pu lui-même pas assister. Rendre compte de l'enquête sur les traces du passé dans le cours du récit n'a pas uniquement pour fonction de convaincre le lecteur, il s'agit aussi et surtout de l'associer à l'enquête, pour lui permettre de se l'approprier, de la discuter (...). C'est pourquoi, à la suite de Marc Bloch qui enjoint aux historiens de donner à leurs lecteurs le "spectacle de la recherche, avec ses succès et ses traverses", Carlo Ginzburg considère que "les obstacles rencontrés dans la recherche sous la forme de lacunes ou de distorsions de la documentation doivent faire partie du récit." »⁵⁴⁶

Si les lacunes ou la faiblesse de la documentation font parties du récit, et qu'elles sont prises en charge comme autant d'aspérités du réel face auxquelles l'historien est autant démuné qu'il ne se bat, qu'il ne cherche, c'est surtout et avant tout à une histoire en cours à laquelle nous assistons en tant que lecteur ou spectateur. Car chez Ginzburg et Farocki, les « succès et les traverses » nous sont narrées, et font l'intensité de la narration : la dramaturgie de l'histoire se fait dans un dialogue entre le document et le chercheur, au point où le témoin de ce travail-là s'insère dans le récit pour comprendre l'importance à la fois du passé, du document, du regard à poser sur eux. Grâce à cela, l'histoire nous regarde⁵⁴⁷. C'est au traitement historique lui-même de l'archive que nous sommes conviés et dont provient la justesse de ces récits qui ne se font plus ni sans l'historien, ni sans le document, ni sans nous.

La question du « reste » que constitue l'archive et sa reprise dans un film ou un livre d'histoire peut être posée tant aux historiens qu'aux cinéastes. Des démarches que nous avons citées nous pouvons finalement retenir quelques traits essentiels :

- Avec Carlo Ginzburg et Michel De Certeau s'est posée la question du « cas » et du saisissement de l'objet en histoire. À lire leurs travaux nous concevons comment « écrire » c'est « *rendre compte de la possibilité d'écrire l'histoire* ».

546 BOULAY Bérenger, « Un nouveau discours de l'histoire », *Revue Critique* n°769-770 : *Sur les traces de Carlo Ginzburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, juin-juillet 2011, p. 562.

547 Aussi n'y a-t-il pas d'histoire qui ne parle du présent dans lequel elle s'est constituée, chose qu'Annette Wieviorka dit d'ailleurs du témoin dans le livre qu'elle lui consacre : « Le témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime, autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. »

WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1998 / 2013, p. 13.

- Ensuite, les écritures qui considèrent l'archive comme survivance se sont révélées faire plus qu'écrire l'histoire depuis le présent qui est le leur : ce sont aussi des écritures qui prennent en compte le « retour » de l'archive et ce qu'il produit. Selon Farge, Ginzburg voire même Kracauer, les récits historiques doivent prendre en compte la matière fragile et revenante de l'archive aussi bien que les contradictions qui lui sont propres. En ce sens la question de la citation a permis de relever un élément d'importance : la temporalité de son retour est liée au fait que ce soit l'historien lui-même qui la fait revenir. Alors le livre ou film historique, s'il accepte toutes les conséquences de cette survivance (et dont le « retour par l'historien » fait partie), doit révéler une recherche et un dialogue permanents avec l'archive. C'est d'ailleurs cela qui permet de rencontrer le passé dans la mesure où même l'historien rend compte de sa propre relation avec le passé et le document.
- D'après l'expression d'Althabe, « écrire en processus » s'avère finalement être ce qui modifie en profondeur le récit historique. Les historiens pris en exemple et Farocki lui-même ont étendu le projet de l'anthropologue (« faire du processus un instrument de connaissance ») au récit lui-même qui devient cheminements, interrogations, détours et résultats. À la fois l'enquête est menée avec nous (lecteur ou spectateur) mais elle est aussi exposée et devient un instrument de connaissance partagé. De telle sorte que l'archive reprise dans un livre ou un film se voit inscrite dans une forme qui soutient son devenir présent.

Si l'écriture « par cas », l'écriture « comme relation » et l'écriture « en processus » nous ont successivement montré les choix épistémologiques opérés par des historiens proches de Farocki, finalement le travail des uns n'éclaire le travail de l'autre uniquement si nous comprenons ces choix de méthode sous l'angle qui leur est commun : celui de la reprise. Qu'est-ce que « reprendre » une archive, (pour) la mémoire, (pour) le témoin ? N'y a-t-il pas dans la méthode quelque chose qui touche à la politique et qui aurait son lieu, justement, dans la reprise ? Dès qu'on appréhende ensembles l'épistémologie de l'histoire et les formes cinématographiques mémorielles inventées par Farocki, il semblerait qu'une question concernant aussi bien le cinéaste et l'historien se lève : celle de *ce qui fait l'éthique* de sa reprise. Est-ce que ce sont des gestes, des regards, des points de vue qui font le bon ou le mauvais traitement d'un document du passé ? Ou n'est-ce pas quelque chose qui appartient en propre à ces images, mémoires et regards qu'il s'agit de savoir protéger, conserver, reprendre sans détruire ? L'écriture « par cas », « comme relation » et « en processus » nous donnent une maigre piste, temporaire, pour répondre à cette vaste interrogation sur la politique des images

et l'éthique d'un regard lorsqu'on écrit des films en reprenant des archives comme le fait Farocki. Nous commençons à le comprendre, « reprendre » une archive, la mémoire ou le témoin demande une appréhension – dans l'écriture même – de ce qui constitue leur survivance. De « ce qui reste » (notion qu'Agamben, rappelons-le, définissait dans son livre comme « survivant » ou « ce qui a survécu de part en part » et qui porte dans le présent un témoignage) à sa reprise, de l'image d'archive à son retour, du témoignage à sa critique, du document à sa citation, du passé à l'historien, un grand nombre de passages, rapports, questions, forces sont constitués *dans* l'écriture. Celle de Farocki s'inscrit, à la façon de Ginzburg, dans une écriture de l'histoire qui travaille avec l'archive, sa singularité, sa mémoire. Mais il y a aussi un autre aspect à prendre en compte : Farocki et Ginzburg reprennent tous deux beaucoup de documents qui sont la résultante d'un rapport de forces sinon d'oppression qui est à l'origine même de la constitution de l'archive. Aussi s'interrogent-ils sur les formes d'écriture à mettre en œuvre pour rendre visible ce rapport de pouvoir qui existe dans l'archive – comme nous l'avons vu également avec Farge et son invitation à reprendre les contradictions des archives constituées par le pouvoir judiciaire.

Il y a bel et bien un point commun entre eux dans la méthode d'écriture qu'ils déploient pour « reprendre » et réécrire de telles archives. C'est en effet en les considérant comme *documents produits* et comme *traces restantes* que les niveaux d'appréhension des archives varient et nous documentent sur elles : en allant de questions générales sur le contexte de leur réalisation à l'analyse de ce qu'elles contiennent au présent et au plus près de leur matière, la forme d'écriture qu'ils inventent inventent tous trois entend singulièrement se saisir des échelles qui traversent l'archive, de sa production à son existence actuelle comme « reste ». Mais cette méthode et son éthique ne s'éprouve dans son intensité qu'à la mesure de ce que la reprise présente de l'archive entend écrire comme histoire. Dire qu'ils écrivent avec des « archives de la répression » ou « pour les victimes » ou « pour les vaincus » ne semble pas suffire, puisqu'il nous a fallu à notre tour observer de plus près la façon dont ils écrivent l'histoire avec les archives et devenir le critique de leur forme d'historiographie. Les formes d'écriture des archives que nous venons de décrire de ces historiens et de Farocki n'obligent-elles pas, pour le coup, à un déplacement du regard et de l'entendement sur ce que signifie « écrire l'histoire des vaincus » ? Les reprises « d'archives constituées par le pouvoir » qu'ils effectuent dans le but de montrer « comment » ce sont des archives d'un « rapport de forces encore perceptible » ne signalent-elles pas que l'histoire qu'ils écrivent est, au fond, moins une histoire des vaincus qu'une façon de « faire l'histoire des vainqueurs et de dresser la généalogie de notre présent »⁵⁴⁸ ? Les journalistes de *Vacarme* prétendent que la méthode

548 MANGEOT, Philippe, et ZILBERFARB, Sacha, « La mémoire des vaincus : entretien avec Enzo Traverso », *Vacarme*, version en ligne de la revue *Vacarme* publiée le 2 octobre 2002 : <http://www.vacarme.org/article434.html#nb1>

d'Enzo Traverso pour écrire une histoire des vaincus serait celle-ci. Il n'est cependant pas certain qu'il en soit de même pour le cinéaste qui nous concerne et les historiens dont nous le rapprochons. L'attention que Farocki, Ginzburg et Farge portent à l'archive invite à penser autrement. Certes, comme Traverso, aucun d'entre eux n'écrit l'histoire sans une critique des valeurs et du pouvoir qui ont constitué les archives (c'est-à-dire sans une critique généalogique du document) ; mais, aussi, les « reprises » qu'ils en effectuent nous disent que ces archives peuvent être écrites aujourd'hui car *nous disposons* des archives. Et si nous en disposons n'est-ce pas parce que, quelque part, nous sommes les vainqueurs ? Si ce sont les vainqueurs qui fabriquent les archives et les vainqueurs qui en disposent, cette tautologie n'invite-t-elle pas à penser que la dichotomie vainqueurs/vaincus ne caractérise ni la production des archives et encore moins l'écriture de l'histoire ? Plus fluctuant que figé, ce rapport entre vainqueurs et vaincus exige en effet *de penser la reprise* de documents du passé à la fois *comme une généalogie* des documents, et *comme une contextualisation* de ceux-ci qui comprenne leur survivance jusqu'à nous.

Ce désir de généalogie des documents jusque dans leur reprise nous montre déjà un premier versant de ce que serait véritablement une histoire « pour les morts, pour les opprimés, pour les oubliés et les victimes » : c'est une histoire qui retrace singulièrement celle du document lui-même et des regards qui l'ont construit ou s'en sont emparé. C'est pourquoi « l'histoire des vaincus » que Benjamin appelait de ses vœux n'est pas une contre-histoire, voire une histoire des oubliés. Il s'agit bien plus d'une histoire à même de se saisir des archives en tant qu'elles viennent d'un rapport de forces qui a de par le passé opprimé, réprimé, qui a tenté de faire oublier. Montrer que l'on « se sent reconnu » par le passé, « visé »⁵⁴⁹ par lui, alors que « l'image » même qui le rendrait visible *manque* – est ce qui relie les politiques d'écritures de Farge, Ginzburg, Farocki ; en produisant cette image qui manque comme « un problème à construire » ou « une image de pensée », ils réalisent un travail d'écriture de l'archive qui est à la fois une généalogie, une recontextualisation, une actualisation des documents dont ils s'emparent. Dans la reprise peu à peu, ce passé en jeu dans le document devient sensible dans sa lutte avec le temps, l'oubli, les forces qui désiraient l'écrire ou le reprendre. D'où la justesse de leur proposition d'écriture qui met en scène la relation qu'eux historiens ou cinéastes entretiennent avec le document repris. D'où la justesse du titre de l'article de *Vacarme* qui ne s'est pas trompé sur le terme à même de caractériser « où » la lutte a lieu : *La mémoire des vaincus*. Si histoire des vaincus il y a, c'est une histoire dont la grande politique est, plus que le point de vue, plus que la possession des archives, *une question de formes d'écriture mises en œuvre pour reprendre les archives*. Nous revenons

549 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 430.

donc à la question initiale : « qu'est-ce qu'une éthique de la reprise ? » pour la relier à celle que nous venons de poser : « est-ce qu'il existe quelque chose comme une histoire des vaincus ? » et en faire une seule et même affirmation, une seule et même question : n'est-ce pas la façon dont nous entendons écrire l'histoire et comment nous reprenons les documents et les archives pour les donner à voir, à lire, qui fait l'éthique de notre écriture, de notre reprise ? Quelle est la condition d'une histoire « pour les témoins et les victimes » avec des archives ? N'est-ce pas dans les formes processuelles et contrariées, pleines de fragilités et de rapports de forces, que les écritures de l'histoire de Farge, Ginzburg, et du cinéaste Farocki nous rendent solidaires d'une mémoire opprimée : par la mémoire difficile, mais partageable ?

Telle est la question à laquelle nous allons consacrer la fin de cette partie sur la mémoire, afin d'observer comment les écritures attentives à la « mémoire » des archives et à ce qu'elles contiennent, s'avèrent constituer les reprises d'archives les plus « engagées » et les plus politiques de l'histoire pour une raison de méthode : parce qu'elles ne nient jamais la singularité du document et de l'histoire qu'il est possible d'écrire avec lui, tout en possédant une exigence vis-à-vis du passé et de l'histoire qui se matérialise dans le regard que nous pouvons encore poser sur lui, qui se matérialise dans la reprise. Avant d'en venir à cette question de l'éthique de la reprise qui se joue au niveau de la considération portée à la mémoire, son écriture et son actualisation pour le présent dans une forme à même de la porter dans sa lutte – ses oublis, réminiscences, désirs, questions, politiques – nous pouvons conclure des gestes de reprise de l'archive étudiés ici à la croisée de l'épistémologie historique et de l'écriture cinématographique que cette éthique s'insère *dans l'écriture scientifique de l'histoire ainsi que dans les conséquences sensibles de ses choix de méthode* (et non dans un « empirisme » du cinéma qui renverrait à celui du métier d'historien). Pour le cinéaste comme les historiens cités en effet, deux éléments caractérisent finalement leurs reprises, leurs écritures, leurs « montages » :

- le rapport au document, qui est mis en scène dans le récit ou du moins n'est pas masqué derrière une prétendue objectivité ou distance ;
- ainsi que la préexistence de la matière, de l'archive, de la mémoire et du passé, qui rend sensible qu'il n'y a de prédominance qualitative ou critique de personne, ni de l'auteur, ni des images, ni du témoin ou de l'archive, ni du lecteur ou spectateur, seulement la compréhension d'une relation.

Dans les deux cas, il ne faut pas nier le contexte de la recherche et de son exposition, ni écraser celui du passé. « Combattre » et « manifester » la mort à l'œuvre dans l'écriture de l'histoire dont parlait De Certeau en citant Febvre, devient *volonté de mettre en scène les temps, et l'écriture de leur rencontre*. C'est pourquoi en dernier lieu cette écriture de l'histoire

– plus qu'une méthode « juste » – s'avère être la seule et unique possible pour que l'adresse des témoins, du passé, voire des morts soit comprise par le présent, ainsi que nous tenterons de le voir ensuite. Lorsque Ginzburg reprend les paroles de Menocchio face à l'inquisiteur, Farge les paroles des gens de la rue jugés par le pouvoir du 18ème, Farocki les archives filmées de Breslauer à qui fut « commandé » un film sur Westerbork, n'est-ce pas le témoignage de ceux qui sont opprimés qu'il importe de comprendre ? N'est-ce pas l'archive qui nous parle de la façon dont ils furent jugés, brûlés, arrêtés, déportés ? L'archive est produite par le contexte même qui leur a rendu la vie impossible, ou qui la leur a prise. L'historien se voit alors en charge de prendre parti : comment ne raconterait-il pas ce que le document de l'inquisition ou l'archive filmée des camps « contient » comme rapport de forces, contexte de production, témoignage, mémoire ? Et n'y a-t-il pas pour cela toute une enquête à mener ? Une enquête qui nécessite d'engendrer un regard critique qui rende possible la généalogie de ces dits-documents ?

C – De la méthode à la politique : le film reprisé comme éthique de la reprise

Dans un livre datant de 2009, Arlette Farge développe plus amplement la question de la présence des voix dans l'archive judiciaire et du rôle de l'historien qui les reprend. Dans *Essai pour une histoire des voix au 18ème siècle*, elle écrit ces mots qui intéressent directement une écriture critique et politique de l'histoire avec des archives :

« L'historien côtoie chaque jour ceux qui sont devenus sans visage et sans voix ; peut-être a-t-il plus la responsabilité de transmettre "ce que parler veut dire" et de persuader notre présent que, sans ces voix démultipliées, nous ne sommes rien. Peut-être a-t-il aussi la responsabilité de convaincre que les oralités d'autrefois logent encore dans les nôtres et qu'il n'est plus temps de stigmatiser les plus incertaines ou celles devenues étrangères parce qu'elles ne correspondent pas à nos idées reçues sur ce qu'elles devraient être. "La chair de la voix" (L. Marin) constitue l'événement et l'histoire ; les voix se sont transformées au cours du temps, mais elles nous portent encore et organisent les communautés humaines. *Faire l'histoire de leur intrusion dans le discours historique oblige à se préoccuper de la manière dont elles furent soit oubliées, soit reprochées et sévèrement jugées.* »⁵⁵⁰

Nous soulignons cette dernière phrase car Farge et Farocki ont pour point commun de prétendre produire une généalogie du document en reprenant l'archive comme *documentant*

550 FARGE Arlette, *Essai pour une histoire des voix au 18ème siècle*, Bayard, Montrouge, 2009, p. 297.

l'oubli et documentant le pouvoir exercé ; mais la première travaille sur les voix dans l'archive, peut-être plus proche du témoignage des « sans-voix » transcrit et inscrit dans un manuscrit du pouvoir judiciaire, alors que Farocki travaille sur la constitution des archives-images ce qui semble à première vue éloigner sa reprise du témoin. Pourtant avec elles aussi, il se préoccupera d'écrire pour des témoins « oubliés », « jugés » et même disparus. Nous verrons ce que le film « reprisé » peut faire pour leur mémoire.

Le film reprisé est ce qui, chez Farocki, produit une lecture singulière des archives. Le tissu dont il est fait lui permet de reprendre les images en montrant ce qu'elles escomptaient archiver tout en proposant une lecture généalogique de celles-ci en les « reprisant » dans un film nouveau. Si nous avons, avec les historiens, observé quelques pistes de cette tâche ardue qui consiste à écrire avec l'archive et à produire une généalogie du document pour devenir solidaires de ceux qui furent « soit oubliés, soit reprochés et sévèrement jugés »⁵⁵¹ il faut que nous observions comment Farocki effectue ce travail. Nous verrons que, plus qu'un discours tenu sur ces images, une certaine façon de les monter nous informera sur leur politique et écrira, reprendra, une autre histoire.

La reprise est une question qui relève de politiques d'écriture historique, qui possède au cinéma ses propres spécificités. Quand Sylvie Linderperg s'interroge sur l'utilisation des images d'archives dans les films, et en particulier aux « images filmées dans les ghettos, et les images de la Libération (qui) sont, d'une certaines façons, des archives commandées, orientées dans la prise de vue et dans la manière de les utiliser »⁵⁵², elle commence par dire :

« Nous ne pouvons pas travailler sur la reprise de ces images, sur leur utilisations, sans nous interroger sur le moment unique de la "prise". C'est-à-dire que ce qui est irréductible dans le regard du photographe ou de l'opérateur nazi mais aussi ce qui parfois résiste dans l'image et se révèle au fil du temps et de ses réemplois. »⁵⁵³

L'historienne travaille en effet sur « la migration des images », phénomène qui exige d'analyser la façons dont les images sont reprises dans un film, comment elles sont montées de nouveau, agencées avec d'autres, dans quel but, dans quel contexte ? Et il y a dans la prise, nous dit-elle, quelque chose qui « résiste » à la reprise, *qui refuse qu'on la reprenne n'importe comment*, et ce autant pour les images faites à la Libération que pour les images tournées dans les ghettos sur la demande des nazis : l'image est le résultat d'une situation de tournage qui ne

551 FARGE Arlette, *op. cit.*, p. 297.

552 LINDEPERG Sylvie et COMOLLI Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », in *Images documentaires* n°63, 2008, p. 12.

553 *Idem.*

peut entièrement orienter le réel. Comme le précise très tôt Jean-Louis Comolli dans ce dialogue avec l'historienne, cela fait de « la question de la propagande (une chose) centrale »⁵⁵⁴. Les images qui « veulent » quelque chose comme celles que la propagande « commande » sont précisément intéressantes dans la mesure où il y a un écart entre l'intention et le résultat qui tend à s'annuler et qui pourtant demeure extrêmement visible, car il se loge dans l'image, distinguable par un certain nombre de signes « qui ne trompent pas »⁵⁵⁵ et viennent interférer avec la mise en scène ou le montage qui prétendait les masquer, ou ne les avait pas vu. Entre le projet et sa réalisation, entre l'image prise et ce qu'elle contient finalement, cet écart manifeste pour nous cette résistance propre aux images dont parle Sylvie Linderperg. Comme elle le dit un peu plus loin dans l'entretien quant aux films de propagande qui se sont faits sur les ghettos et les camps : « Pourtant en dépit de ces mises en scène, les Allemands ne sont pas assurés de l'effet que ces séquences produiront un jour parce que quelque chose se joue dans l'image qui peut se retourner contre celui qui l'a enregistrée. »⁵⁵⁶

« Le passé, lit-on dans la seconde thèse *Sur le concept d'histoire*, apporte avec lui une marque secrète qui le renvoie à la rédemption. (...) »

On sait que la recherche de Benjamin (...) privilégie ces objets qui, dans la mesure même où ils semblent secondaires, voire voués au rebut (...), présentent avec plus de force une sorte de signature ou marque qui les renvoie au présent (...). L'objet historique n'est donc jamais donné de façon neutre, mais toujours accompagné d'une marque ou d'une signature qui le constitue comme image et en détermine et conditionne la lisibilité. L'historien ne choisit pas au hasard ou de manière arbitraire ses documents dans la masse inerte et infinie des archives : il suit le fil ténu des signatures qui en exigent ici et maintenant la lecture. C'est précisément la capacité à lire ces signatures (...) qui détermine, selon Benjamin, la qualité du chercheur. »⁵⁵⁷

Si comme le dit Lindeperg « quelque chose se joue dans l'image » et « résiste », cette trace de résistance qu'Agamben nomme « marque » ou « signature » peut être mise au jour. Au cinéma comme en histoire, il ne s'agit pas simplement de sélectionner les archives parce qu'elles contiennent une marque du pouvoir qui les a fabriquées mais, *la remarquant*, de *l'écrire* et exiger sa lecture. Dans ses films, Harun Farocki insiste sur les volontés qui ont présidées aux

554 *Id.*

555 DANEY Serge, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, pp. 148-149.

556 LINDEPERG Sylvie et COMOLLI Jean-Louis, *op. cit.*, p. 14.

557 AGAMBEN Giorgio, « Théorie des signatures » (chap. 2), *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, pp. 82-83.

fabrications des images pour permettre au regard après-coup de comprendre ce qui s'y soustrait finalement, ce qui les marque pour notre présent d'une différence avec leur projet, nous informant sur elles. Grâce à l'étude de l'archive comme geste et comme trace, le propre d'une histoire des images chez lui est d'affirmer l'intempestivité de la conservation de la prise de vue, le regard du chercheur s'ingéniant à repérer les traces décalées, les traces résistantes. Ses montages analytiques produisent cette compréhension en oeuvrant eux-mêmes avec une forme de l'écart pour lire l'archive : si c'est « le décalage entre une image et le résultat »⁵⁵⁸ qui s'annule ou ne se laisse pas voir dans les formes filmiques de la propagande, la démarche de Farocki consiste à laisser lisible, d'abord et strictement, ce que les images voulaient pour, peu à peu, permettre au savoir par l'image d'advenir durant le film. C'est dire que le décalage en vient à « se montrer » parce que le film introduit lui-même des « écarts » dans sa propre narration qui empêchent de prendre les images pour autre chose que ce qu'elles sont, des images, c'est-à-dire le résultat d'un geste de prise de vue et d'écriture. En effet, chez Farocki, c'est avec une forme « non-conforme » telle que celle des montages en intervalles, fragmentés, troués, silencieux et répétitifs, que ce « supplément » dont parle Comolli, cette « sorte de trace non conforme »⁵⁵⁹ existant dans les archives orientées de la propagande, ne peut plus être travesti. La narration reprise de Farocki dit : non seulement les images ne sont pas le réel mais elles ne peuvent pas, non plus, l'avoir capturé tout à fait comme elles le prétendaient. La « généalogie des documents des vainqueurs »⁵⁶⁰ se produit dans son cinéma par une forme inquiète à même de modifier le regard sur leur visée initiale : c'est elle qui, partant de l'archive comme construction et intention, finit par en montrer « l'inscription vraie »⁵⁶¹. En ce sens il semblerait que ce soit aux regardeurs de ses films qu'il revienne d'interpréter ce qu'ils voient dans de tels documents. En effet, puisque dans ses reprises Farocki ne donne pas d'explication directe de ce qui fait la valeur d'une image, il faut peut-être considérer à quel point cette possibilité d'interprétation se loge déjà dans l'archive elle-même et que le montage ne fait, au fond, que la rendre possible. C'est parce que la stratégie de Farocki, comme celle de Ginzburg dans *Le Fromage et les Vers*, ou celle que Daney décrit des Straub dans ses textes *Un tombeau pour l'œil* et *Une morale de la perception*, est de montrer ce que voulait cette valeur d'image et ce qui y résiste, de l'intérieur de l'archive. Inquiétant notre regard, les formes de ses montages nous permettent de ne pas croire trop directement aux valeurs des plans qui nous sont proposés pour comprendre mieux ce qui les creuse de l'intérieur et ce qui fait que l'archive inquiète encore notre présent.

558 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962)

559 LINDEPERG Sylvie et COMOLLI Jean-Louis, *op. cit.*, p. 17.

560 MANGEOT Philippe et ZILBERFAB Sacha, « La mémoire des vaincus : entretien avec Enzo Traverso » in *Vacarme*, 2002. Version en ligne : <http://www.vacarme.org/article434.html#nb1>

561 DANAY Serge, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, p. 147. LINDEPERG S. et COMOLLI J.-L., *op. cit.*, pp. 27-28.

En fait, ce qui « active » un tel regard généalogique dans le film relève moins d'une critique des images menée explicitement par le commentaire ou la narration que d'une forme à même de nous instruire sur leurs regards. Cette forme unique chez Farocki, c'est celle qui consiste à toujours « coïncider » avec l'image et son désir (l'archive elle-même, sa production, sa reproduction) tout en oeuvrant avec des puissances de montage à même de « décaler » le regard sur elles (l'archive reprise change de sens, devient lisible, stratifiée). Farocki fait donc des gestes de mise en scène et de montage et « multiplie les médiations »⁵⁶² : si les images de propagande sont celles qui ne laissent pas exister « de contre-épreuve, d'*image positive* »⁵⁶³ il leur fait subir une narration espacée, écartée, répétée, afin de pouvoir voir comment « faire coïncider une image avec un imaginaire, conformer le réel au fantasme »⁵⁶⁴ – ainsi que Goebbels se satisfaisait du film *Le Juif Süß* qu'il avait commandé – est précisément ce qui ne fait de la sorte que « répéter ou justifier l'existence du crime »⁵⁶⁵. C'est pourquoi le cinéaste, dans son récit écrit de *Respite*, nous met en garde sur l'« inscription vraie »⁵⁶⁶ des images tournées par les Actualités des vainqueurs : « J'aimerais maintenant rappeler les images qui furent tournées après la libération de Bergen-Belsen » écrit Farocki à propos d'archives qui n'ont – elles aussi – *aucun écart* entre ce qui est « représenté » (le réel) et ce qui est « montré » (l'image). Il dit :

« Un bulldozer pousse des amas de cadavres devant soi dans la fosse commune. Cela a été photographié et filmé, ces images ont été diffusées et sont encore montrées aujourd'hui. Il en va ici d'une politique de l'image. On veut apprendre quelque chose aux hommes et on écorche avec cette représentation une seconde fois les victimes. »⁵⁶⁷

562 Farocki « multiplie les médiations » pour saisir le « théâtre idéologique » des acteurs et des images, des preneurs d'images et ce qui en reste dans l'image, d'une façon très proche d'Althabe (à qui nous empruntons ici brièvement la notion de théâtre idéologique). Althabe cherchait avec elle à « comprendre la place qu'il occupait » sur le terrain anthropologique, c'est-à-dire la place qu'on lui donnait à lui, blanc, français, lorsqu'il menait son enquête à Madagascar dans les années 60. L'expression « multiplier les médiations » renvoie à comment Althabe parvient à cette tâche. Nous l'empruntons à Bernard Traimond qui a travaillé sur l'anthropologue dans :

TRAIMOND Bernard, *Penser la servitude volontaire : Gérard Althabe, un anthropologue pour notre présent*, Le Bord de l'eau, Bordeaux, 2011.

563 DANEY S., « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, p. 35. C'est Daney qui souligne.

564 LINDEPERG S. et COMOLLI J.-L., « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », in *op. cit.*, p. 17.

565 *Idem*.

566 DANEY S., « Une morale de la perception », in *op. cit.*, p. 147.

567 FAROCKI H., « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, n.p.

Ce que Farocki dit des images de Belsen et que nous répétons souvent, « on veut apprendre quelque chose aux hommes... avec cette représentation »⁵⁶⁸ il évite de le produire et il montre que c'est là, *dans cette façon de montrer, monter, mettre en scène et "croire" au film* que se joue « la politique de l'image »⁵⁶⁹. Ne pourrions-nous pas alors penser que c'est moins dans l'utilisation de l'image comme preuve que les Actualités filmées à la Libération sont inacceptables éthiquement, qu'à un niveau plus général qui concerne les formes de représentation du cinéma et les formes de croyance qui les accompagnent ? À ce sujet, Jacques Rancière écrivait dans *Le Spectateur émancipé* :

« Le problème n'est pas de savoir si le réel de ces génocides peut être mis en images et en fiction. Il est de savoir comment il l'est et quelle sorte de sens commun est tissée par telle ou telle fiction, par la construction de telle ou telle image. Il est de savoir (...) quelle sorte de regard et de considération est créé par cette fiction. Ce déplacement dans l'abord de l'image est aussi un déplacement dans l'idée d'une politique des images. L'usage classique de l'image intolérable traçait une ligne droite du spectateur insupportable à la conscience de la réalité qu'il exprimait et de celle-ci au désir d'agir pour la changer. Mais ce lien entre représentation, savoir et action était une pure présupposition. L'image intolérable tenait en fait son pouvoir de l'évidence (...). »⁵⁷⁰

Les films de Farocki et les gestes observés jusqu'à présent de son montage nous disent combien « la politique » de ses propres reprises d'archives provient avant tout de ses façons de faire. Plutôt que de résumer encore une fois toutes les conséquences méthodologiques sur la totalité, le point de vue, l'histoire partageable, la matière fragile, le témoignage de l'opprimé – conséquences qui concernent les gestes du cinéastes faits pour s'éloigner, cinématographiquement, de l'histoire positiviste et se rapprocher significativement du témoin – *c'est sur la mémoire qu'il nous faut revenir, comme dans un ultime détour à même de nous faire comprendre la politique filmique et historique de Farocki*. Car la mémoire cristallise dans son cinéma les deux lieux principaux où ses films nous sont chers :

- à la fois elle est le lieu « historique » des images puisqu'elles ont leur mémoire propre, leur matière, à considérer et à reprendre avec des gestes adéquats ;
- et aussi parce qu'elle est le lieu où l'histoire est une lutte entre les points de vue, les producteurs des documents, les écrivains de l'histoire.

⁵⁶⁸ *Idem.*

⁵⁶⁹ *Id.*

⁵⁷⁰ RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 112.

Farocki critique les archives mais la mémoire n'est, dans ses films, jamais maltraitée. Le choix de toujours rester attentif à la mémoire des archives et à ce qu'elles contiennent, de ne jamais nier la singularité du document et de l'histoire, permet étrangement aux reprises de Farocki de « prendre partie » c'est-à-dire de matérialiser un regard nouveau que l'on peut poser sur ces documents plutôt que de tenir un discours sur leur ignominie. Le film reprisé est fait d'une exigence envers la mémoire des morts telle *qu'il ne lui est point possible de manipuler la mémoire des images* quelles qu'elles soient ; surtout il invente des gestes de cinéma qui, en écrivant la mémoire, « résistent à la honte, au présent »⁵⁷¹ c'est-à-dire des gestes qui, dans la reprise, ne mutilent ni les morts ni les vivants. Farocki déplace ainsi les lignes de partage. Il n'y a plus histoire des vaincus d'un côté, histoire des vainqueurs de l'autre, une bonne ou une mauvaise mémoire, de bons ou de mauvais films, mais une séparation éthique entre des façons de faire qu'il estime blessantes pour le vécu et le passé, et les reprises peut-être plus cruelles et plus éprouvantes qu'il effectue pour sa part mais qui sont, désormais, partageables. Le film de reprise semble en ce sens suivre deux projets : la critique des archives et de leur constitution, et la critique des formes de mémoire en un sens plus large. Elles sont liées dans le film de montage pour produire, par contrepoint, une interrogation sur les formes que nous mettons en œuvre pour écrire la mémoire avec les images. C'est ce projet que nous tenterons de décrire, afin de voir dans quelle mesure le choix d'une forme mémorielle et reprisée pour écrire ses films d'archives constitue le cinéma de Farocki en « art témoin »⁵⁷² ainsi que l'avait nommé Sylvie Rollet dans son livre. L'histoire que Farocki écrit avec les archives a beau être toujours attentive à la mémoire de chaque image singulièrement, elle n'en est pas moins, nous le verrons, une histoire pour le témoin qui doit nous être adressée par le film de reprise.

Si le travail d'Arlette Farge autour de l'archive judiciaire peut faire penser l'horizon politique d'une reprise où l'archive en vient à écrire l'histoire pour les témoins (« *se préoccuper de la manière dont elles furent soit oubliées, soit reprochées et sévèrement jugées* »), il y a dans celui de Farocki quelque chose de propre au cinéma qui complexifie ce que pourrait être réellement une telle reprise. Nous venons de voir que c'est d'une façon très particulière que les images exercent un pouvoir qui meurtrit la mémoire, et d'une autre encore que l'archive de cinéma peut manifester des résistances à ceux qui l'ont constituée. Surtout, nous commençons à comprendre l'impact de l'écriture mémorielle de Farocki et ses formes « non-conformes » pour étudier les archives et leur inscription. Si nous avons observé que sa méthode de montage était extrêmement riche pour écrire l'histoire car elle était attentive à la

571 DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 300-302.

572 ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 15.

singularité du document de sa prise à sa reprise (l'écrivain comme un cas, une relation, une recherche) il nous faudra observer *comment l'aspect mémoriel de ses films* produit une lecture politique des images et de la mémoire – notamment parce qu'il lui *sert à critiquer* « la politique d'une image » ou « une façon de convoquer un témoignage ». En effet c'est comme « appareil de reprise » que le cinéma de montage tisse et fabrique une critique des archives comme représentation et que « l'évidence » dont parle Rancière (évidence qui assène l'horreur et les faits, qui ne peut que faire coller l'image au réel) sera remise en cause par le cinéma dans la façon qu'elle a de « cinématographier » la mémoire. Ainsi « le film reprisé » ne possède pas seulement une méthode de reprise des archives qui soit éthique, il propose de lire les images à l'aune de la leur. Cela était déjà visible dans les premières objections que le cinéaste glissaient dans ses films de montage au sujet d'images chargées de représenter des événements historiques. Avec les images des deux barricades de Berlin en 1919 par exemple, il critiquait les formes de mémoire du cinéma de fiction, sa façon de tout signifier en même temps que de tout niveler. Pour donner à comprendre les barricades de Berlin, dit Farocki, le cinéma de fiction aurait donné des signes distinctifs, comme une cartouchière croisée sur la poitrine, pour que le spectateur sache chaque fois de quel côté de la barricade il se trouve ; or, nous dit Farocki, c'est précisément cette indiscernabilité – le fait de ne pouvoir visuellement savoir « qui s'insurge et qui coopère » – qui raconte au mieux les événements de 1919⁵⁷³. Telle une analyse des cinématographies de la mémoire, Farocki propose, avec le montage, de lire les formes de représentation à l'aune de leur choix d'écriture, croyances, éthiques.

Pourtant on ne comprendra jamais si bien le cinéma de Farocki qu'en éludant les points critiques où, concrètement dans ses films, il parle de la mémoire maltraitée et lorsqu'il critique l'endroit où elle n'est pas entendue (comme Thai Bihn Dan dont il rejoue la déposition au tribunal de Stockholm) de même que l'endroit où elle n'est plus du tout entendable (comme dans le « kitsch » téléfilm *Holocaust*). En analysant la critique de la mémoire impartageable menée par le cinéaste, ainsi qu'en parcourant la façon dont le témoignage a été écrit ou mis en scène au cinéma comme dans l'histoire du 20ème siècle et ses grands procès, cette partie sur « la mémoire à l'épreuve du montage » entend prolonger les conséquences politiques d'une écriture filmique de l'histoire. La place de la mémoire, du témoin et de l'archive y sont, à l'image de l'histoire écrite par la suite dans le vingtième siècle, des éléments capitaux. En effet, non seulement les méthodes historiques vont changer sous l'impulsion en partie d'un héritage des *Annales*, mais les considérations sociales et politiques de la mémoire et de la parole des témoins vont énormément se modifier avec l'enregistrement des témoignages, leur écriture filmique, leur diffusion publique via les procès. Cependant Farocki se concentre sur le

573 D'ailleurs *As you See* ne développe lui-même pas ce pan de l'histoire, bien que la révolte Spartakiste soit inscrite, via la lecture des images, dans une histoire du Reich et de l'Allemagne Fédérale.

cinéma et le rôle qu'il occupe dans cette question, tout en étant relié à cette interrogation plus vaste, et plus formelle certainement, de la *représentation de la mémoire et de la parole du témoin telles qu'elles sont écrites et employées* pour construire la mémoire collective d'un événement ou son histoire. C'est pourquoi il nous faut nous concentrer sur la critique qu'il mène à l'encontre de la représentation, c'est-à-dire envers les formes mises en œuvre pour partager le récit, le vécu, le témoignage et le document – en somme, *là* où le cinéma « peut » quelque chose, avec ses propres moyens. D'où aussi cette possible confusion entre archive et témoignage tant tous deux sont liés par la critique de ces sources mémorielles qu'en fait l'histoire, mais aussi comme lieu où les procès de justice n'ont absolument pas la même optique ni les mêmes procédures pour les appréhender, et les films pas du tout les mêmes manières d'en faire usage. Malgré cela, plus que de comprendre le contexte global, social, politique, historique et juridique qui a permis à l'histoire et à la mémoire d'être ce qu'elles sont aujourd'hui et d'entretenir de tels rapports, de différences, de subordinations, de croyance, de « guerre », nous voudrions plutôt regarder comment la mémoire écrite par le cinéaste, la manière dont elle est mise en jeu et critiquée par ses représentations, est le lieu où à la fois Farocki est le plus critique et destructeur, à la fois le plus positif et créateur.

Chez Farocki, la mémoire est toujours à entendre dans une ambivalence parce que les raisons qui empêchent la mémoire d'être partagée sont intrinsèquement liées aux images et à leur écriture, et ce sont ces images que, parfois, Farocki reprend ou auxquelles il tente de s'opposer. Il cherche pour elles des formes de partage nouvelles, avec du jeu, une façon de montrer, de monter, de critiquer, de laisser penser... Nous nous pencherons donc sur les films et ce qu'ils inventent comme mises en scène de la mémoire, les représentations données aux témoignages, aux personnes, aux paroles et aux images. En comparaison de ces formes de mémoires dites irregardables et impartageables par le cinéaste, il nous faudra regarder de plus près *de quelle mémoire le cinéma de Farocki est-il vraiment la médiation*, et ce qu'il faut entendre par « médiation » de la mémoire lorsqu'il substitue à la « représentation » filmique classique, des formes filmique créatrices de « présence » et de « partage », éléments vifs pour l'histoire et la mémoire, et qui proviennent du médium cinéma...

2.2.3.2. « Eh bien ! La guerre ! » La critique de la mémoire impartageable dans les films de Farocki : représenter la mémoire empêchée et la rendre possible de nouveau

En employant le mot de « guerre », nous faisons entre autres référence à l'ouvrage de Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson intitulé *Les guerres de mémoire* et qui reprend les rapports mémoire-histoire après Pierre Vidal-Naquet, ayant ouvert la voie à l'analyse de leur « clivage ». Dans la mesure où maintenant « l'opposition entre mémoire et histoire est devenue un des paradigmes majeurs du débat intellectuel actuel »⁵⁷⁴ les directeurs de l'ouvrage prétendent se pencher sur un des lieux où la mémoire et l'histoire s'écrivent de pair : « les mémoires au carrefour des processus de médiatisation »⁵⁷⁵. Alors que les auteurs prennent « l'objet histoire-mémoire » par « le filtre média-vecteur (...) au sens large de "véhicule de mémoire" »⁵⁷⁶ (ce qui signifie analyser la transmission et l'évolution de la place de la mémoire dans la société et dans l'histoire ayant eues lieu avec le film) nous tenterons au contraire de proposer un lien entre les formes d'écriture de la mémoire *spécifiques au film* et comment celles-ci *prennent position dans l'histoire*. Une autre façon de faire la guerre en somme, qui caractérise le cinéaste que nous étudions.

Dans le cinéma de Harun Farocki, la mémoire est autant « empêchée » par une foule de choses que le film entend chaque fois explicitement critiquer qu'elle n'est l'objet d'un nouveau partage, d'une nouvelle écriture, par la médiation du film. L'étude du montage nous a montré que la mémoire était, dans ses films, extrêmement difficile à faire apparaître pour des raisons de matière cinématographique (archive fragile) ou pour des raisons éthiques (qui étaient, rappelons-le, déjà présentes par exemple dans le rapport que Farocki entretient avec la mémoire des camps dite « indicible » ou « irréprésentable ») ; et qu'elle était surtout dans ses films prise en compte en tant que telle, autrement dit comme mémoire à faire advenir comme une lutte avec la difficulté, la lacune, la partialité, la survivance... Hormis tous ces « trous » du montage, c'étaient aussi des formes d'écriture processuelles qui permettaient le « partage » de la mémoire en question dans les archives, et la compréhension de sa singularité. Pourquoi affronter tout cela, et mettre en scène cet affrontement avec la lacune, la partialité, la lutte avec les producteurs des images, les contextes historiques, le récit filmique ? Les motivations de cette écriture ne peuvent s'expliquer avec les intentions du cinéaste à proprement parler. Une lecture attentive des films de Farocki révèle cependant quelques lieux où la critique de son cinéma envers l'histoire écrite d'une certaine façon au cinéma, un témoin traité d'une

574 BLANCHARD Pascal et VEYRAT-MASSON Isabelle (dir.), « Les Mémoires au carrefour des processus de médiatisation. Introduction », in *Les Guerres de mémoire*, La Découverte, Paris, p. 16.

575 *Idem*.

576 *Ibidem*, p. 18.

certaine façon par les médias ou par les procès, devient explicite. Ils se remarquent à l'endroit où ils s'affranchissent de vouloir être tout à fait un film au sens où on le comprend habituellement : une histoire, une enchaînement d'action, une séparation nette et contractuelle entre le monde du film et le monde de la salle de cinéma, etc. De telle sorte que l'écart manifeste entre les gestes volontairement étranges de Farocki (la fragmentation, la distance, la non-naturalité de l'image ou de l'archive, le film reprisé) et ce que l'image est habituellement censée montrer (l'histoire, de but en blanc, celle du film et celle de l'Histoire) devient l'endroit où le regardeur « se met à comprendre » l'importance de la « manière » dont Farocki écrit l'histoire.

Réécrire l'histoire *avec* le cinéma ne peut faire l'impasse de son traitement, de ses méthodes, de ses formes possibles. C'est pourquoi la plastique de l'archive chez Farocki n'est pas qu'une esthétique : la force de sa poétique constitue un geste, une pensée, en puissance au cinéma. Parce que l'archive au cinéma n'est pas qu'un fait, mais une trace (photo)sensible qu'il s'agit de reprendre et remonter de manière critique, Farocki ne peut la séparer d'une critique de la représentation elle-même et de ses matériaux. De même lorsqu'il écrit l'histoire avec le cinéma, il ne cache pas qu'il s'agit d'une reproduction, d'un récit qu'il construit et produit filmiquement. À ce sujet, Antoine Prost écrivait :

« La solidarité indissociable entre la question, le document et la procédure de traitement de celui-ci explique que le renouvellement du questionnaire entraîne un renouvellement des méthodes et/ou du répertoire documentaire. (...) Pas plus que la liste des faits celle des questions historiques ne saurait être close : il faudra toujours réécrire l'histoire.⁵⁷⁷ »

Cette position est éthique et esthétique : elle s'engage tant sur l'archive que l'histoire à écrire avec elle, tant sur les images que sur le monde. Elle est en ce sens profondément politique : contre les traitements courants et ordinaires de l'image et de l'archive devenus la norme, empreints d'une banalité ambiante qui permet de tout dire et tout montrer sous des formes indifférenciées, auxquelles nous serions finalement rendus indifférents, Farocki invente des formes qui empêchent l'indifférence ou en montrent les raisons. Il ne cesse de nous montrer la dimension « politique des formes » en montrant que les questions se renouvellent, se modifient, et dépendent d'un rapport serré (« solidarité indissociable ») entre la question, l'archive, et les formes d'histoire que nous faisons avec elle. Par sa critique des archives Farocki tente, en cinéaste attentif à l'éthique d'un geste, de nous rendre sensibles à l'usage qui est fait des images. Avec lui il s'agit de comprendre à quel point la représentation de l'histoire

577 PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1996, pp. 83-84.

au cinéma par de grands films de fiction ou de grands reportages ne traite finalement l'histoire que comme un simple sujet, comme un récit palpitant d'héroïsme ou de vérité dont nous serions au bout du compte exclu, spectateur temporaire, désengagé, désarmé. D'où la nécessité de « dé-jouer » ces formes qui nous abstraient de l'histoire et nous en absentent, et de les faire « rejouer ». « Il faut toujours réécrire l'histoire » dit Antoine Prost. Ce que fait Farocki, mais avec les moyens du cinéma, et puisque nous avons déjà montré les liens entre ses propositions d'écriture de l'histoire et ses gestes de montage on ne sera pas étonnés que cette réécriture, pour lui, concerne plus amplement la mémoire et sa réécriture par le film de montage. La formule de Prost doit en ce sens être un peu détournée pour rejoindre celle de Chris Marker : « Il faut toujours réécrire l'histoire, comme on réécrit sa mémoire .»⁵⁷⁸ Pour Farocki « toujours réécrire sa mémoire » constitue une stratégie permanente. Il s'agit de pouvoir modifier le regard sur les archives grâce au film de reprise. Dans ses films, réécrire et reprendre, déjouer et rejouer les images et les formes de représentation qu'elles charrient n'est jamais tout à fait un geste de « dévoilement » d'une vérité, d'une façon de voir, d'un type d'image ennemis (comme les archives des Alliés, des SS, celle des caméras de prison) ; plutôt, on dirait qu'il s'agit au montage de parvenir à montrer précisément les images et les choses « *telles qu'elles sont* » pour rendre leur critique plus acerbe : puisqu'elles œuvrent « ainsi » et que nous le voyons, elles *ne peuvent plus* désormais se montrer *autrement*. Il les « désarme ». Farocki nous fait comprendre là quelque chose de sa stratégie de « détournement-retournement » du sens ou d'une image : une image ou un regard montrés « tel quels » ont beau être dérangeants, d'une autre éthique que notre propre regard, abjectes, fascinants ou difficilement regardables, ils sont surtout d'autant mieux critiqués par un film qui montre comment ils regardent. Ils sont « *ainsi* », « *tel quels* » veut dire : ils sont comme ils sont et ne peuvent plus s'en cacher... Ils sont « exposés »⁵⁷⁹. D'ailleurs, ceci est valable pour Farocki lui-même, qui s'expose, montre, et prend partie également pour certaines formes de regard et de représentation, ainsi que nous l'avons vu pour le cliché des membres du Sonderkommando dans la sous-partie précédente. De là vient, dirions-nous, la joie éprouvée quant aux positions plus foncièrement positives qui se dégagent de ses films : parce qu'elles ne peuvent pas se cacher... Indéniablement elles sont là, résistent. À n'être jamais un contre-discours, la critique de la représentation de la mémoire opérée par Farocki trouve peut-être ses forces les plus vives. Celle-ci existe d'ailleurs comme avec les intervalles et la mise en série des images *par la mise côte-à-côte dans un même film de deux traitements de la mémoire tout à fait opposés sur le plan éthique*. C'est la représentation et ses formes qui sont hautement concernées, visées et engagées là, et c'est à cet endroit que Farocki entre dans l'histoire comme cinéaste qui prend position dans la façon

578 *Sans Soleil*, Chris Marker (1982).

579 Sur le « ainsi », « tel quel » et la question de l'« exposition » voir AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Le Seuil, coll. La petite librairie du XXème siècle, Paris, 1996.

de représenter la mémoire : il critiquera l'utilitarisme des films et des procès (A), inventera des écritures « pour le témoin » (B) et permettra à son regardeur présent de composer avec la perte du passé, des morts, en écrivant des montages d'archives de reprise et reprisés, à la fois inclusifs et ouverts pour nous faire penser l'histoire (C).

A – Trois cas pour critiquer l'utilitarisme de la mémoire : le décorateur, Hausner instructeur, et le problème du procès Russell

Il est frappant qu'une historienne, Annette Wieviorka, ait relié dans son livre *L'ère du témoin* le type de témoin auquel le procès Eichmann a donné naissance et deux films : *Holocaust* et *La liste de Schindler*. À première vue, on sait déjà dans quelle mesure ce téléfilm et cette grande fresque sont critiquables tant c'est la raison même de leur succès : ce sont deux épopées, deux spectacles où le récit et le film racontent l'histoire en empathie avec les victimes en donnant à sentir l'horreur des moments de l'histoire que furent les arrestations, les déportations, les meurtres. Aussi, ils racontent des destins singuliers qui furent pris, malgré eux, dans la grande Histoire et qui durent affronter l'horreur des nazis et de la décision finale d'exterminer les Juifs. Que ces deux films soient des simplifications de l'histoire n'est pas le point le plus gênant. C'est surtout la représentation elle-même et ses formes qui sont l'objet d'une obligation (de sentiment, de compréhension, de regard). Ces deux films fonctionnent avec l'empathie, avec une action ou une narration classiques et une version de l'histoire déjà racontable comme telle. En somme, rien de problématique, sinon l'horreur, qui reste incomprise, sinon les situations historiques et politiques vécues par les témoins, qui demeurent in-questionnées. Tout est expliqué, tout peut être compris si nous nous arrêtons où l'horreur et l'empathie nous mènent.

« Sur les wagons de marchandises les lettres DR. Kassel – Deutsche Reichsbahn Kassel. Le décorateur de la série télévisé a suivi cette indication »

C'est par cette phrase que le cinéaste dans *Images du monde et inscription de la guerre* critique la série télévisée américaine *Holocaust*. Le commentaire, simple, n'est pas foncièrement explicite. Il moque à peine le réalisme de détails, passant très vite sur le contenu : « le décorateur a suivi cette indication » se contente-t-il de dire. Seuls les intervalles, allant du dessin original du survivant Alfred Kantor à son ré-emploi par le décorateur d'*Holocaust*, amènent à comprendre ce qui se joue de « politique » dans une représentation de la mémoire et ce qui écarte Kantor du téléfilm en question. Ils sont les producteurs de cette différenciation, bien davantage que le commentaire.

Images du monde s'en prend à la façon dont le décorateur *s'empare* du "reste". Dans sa critique, le réalisme devient une « injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires »⁵⁸⁰ ainsi que l'écrivait Baudelaire dans une recension d'un roman de Flaubert. Ceci, le film de Farocki le fait moins en expliquant les raisons pour lesquelles il est critiquable que le téléfilm *copie* l'image du wagon dessinée de mémoire par le survivant, qu'en les mettant en rapport l'un et l'autre. Sylvie Rollet précise bien que l'image dont Kantor est le dessinateur devient « image-témoin » parce qu'elle est montrée dans *Images du monde* comme « noyau ou éclat de "réel" qui résiste » et que « ce "reste" appelle, autrement dit, une forme qui ne cherche pas à lui *donner sens* mais qui *prenne sens* »⁵⁸¹. Deux choses sont pour le coup perceptibles dans ce film, simultanément : à la fois la façon dont le décorateur « donne sens » aux images en s'en *emparant* et en les *copiant* pour donner à *Holocaust* son aspect réaliste sans rien comprendre de ce qui fait le témoignage du dessin de Kantor ; et à la fois comment une forme telle que celle d'*Images du monde*, avec ses intervalles, sa propre résistance à se raconter, parvient de son côté à ce que la résistance des images *advienne* au regardeur. En même temps que les images ainsi montées critiquent la représentation qui explique et oblige, qui signifie les images pour nous, elles créent leur propre narration de ces images qui nous saisit alors par sa façon de les reprendre. La reprise de Farocki *devient éthique* parce que nous en comprenons, dans l'intervalle, les tenants et les aboutissants. Il met sa propre méthode à l'épreuve d'une comparaison. De celle-ci elle en ressort non pas « meilleure » mais approfondie d'une compréhension des formes filmiques pour lesquelles elle opte. Cette méthode et sa forme, qui consistent à faire « prendre sens » aux archives plus qu'à les signifier, Sylvie Rollet la décrit et la nomme comme étant celle de « la spirale », où se joue la composition répétitive de Farocki et où

« l'entrelacs des images, des inscriptions, des commentaires vise (...) non le choc, mais l'intervalle : ce qui disjoint *et* lie, ce qui oppose *et* rapproche. Les photographies des femmes algériennes *et* celle de la jeune femme d'Auschwitz. L'arrivée du train en gare de Westerbork *et* le départ du convoi du 19 mai 1944. L'image d'un wagon, extraite du feuilleton télévisé *Holocaust*, *et* le dessin réalisé de mémoire par un survivant des convois, Alfred Kantor. (...) Faisant jouer la répétition et la différence, l'écriture de Farocki se propose comme un contre-modèle de pensée. Il s'agit, selon les termes mêmes du cinéaste, de substituer à la

580 BAUDELAIRE Charles cité par Walter Benjamin, « Recension de Madame Bovary contre le réalisme », *Baudelaire*, La Fabrique, Paris, 2013, p. 90.

581 ROLLET Sylvie, *Harun Farocki : de l'archive à l'image, une enquête sur le regard*, pp. 10-11.

logique du discours historique fondé sur l'enchaînement causal une autre logique : « Au lieu de "x sujet de y", il faut trouver une expression du genre "x en relation avec y". C'est à quoi le cinéma pourrait contribuer. » Si cette composition poétique-associative, qui substitue l'analogie à la chronologie déductive, met en jeu la pensée, c'est que l'écart dans la ressemblance produit une césure qui nous incite à passer des images-traces à la construction d'images à penser. »⁵⁸²

Analogique plus que chronologique et déductive, cette logique que le cinéma peut contribuer à inventer montre combien les montages de Farocki, en prenant l'aspect d'une mémoire, à la fois ne narrent pas dans le film un événement de l'histoire de bout en bout et de façon causale, à la fois constituent (par association, analogie, renversements, intervalles) une forme de composition à même – poétiquement – de nous adresser en pensée *ce qui* dans ces images et celles de Kantor *fait le témoignage*. D'ailleurs, que Rollet cite ce petit fragment sur la « logique » du "cinéma de montage" nous montre finalement combien « mettre en relation » (autrement dit ce qui relève de l'aspect intervallaire et mémoriel du film) est le geste principal par lequel Farocki modifie ensemble notre appréhension du film et de l'histoire.

Dans son analyse du montage farockien, Christa Blümlinger décrit, elle, le « mouvement de spirale qui renvoie chaque composante à son reflet démultiplié » comme étant « un circuit d'images » « monté selon des principes de répétition et de différence ». Elle dit :

« Il ne s'agit pas seulement d'ajouter les images les unes aux autres, mais aussi de les ranger en types généraux, de traiter les objets matériels comme des objets de pensée, de produire quelque chose qu'on pourrait appeler avec Deleuze une "image mentale".

Le pivot du montage farockien est le doute qui se glisse entre deux images, entre le son et l'image, entre le son et le son. Non seulement pour lutter contre l'effet de réel des images documentaires, mais aussi pour se porter délibérément aux limites du photographique, pour ouvrir sur l'imaginaire, le non-représentable, l'inconciliable ou l'indécidable. (...)

La texture du film ne réalise pas seulement un enchaînement d'images, mais, à une image donnée, en associe une autre afin de créer un entre-deux qui laisse la pensée s'insinuer au cœur de l'image. »⁵⁸³

582 *Idem*.

583 BLÜMLINGER Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », in *Trafic* n° 14, Printemps 1995, pp. 32-33.

Le montage des archives par intervalles, en plus de ne pas narrer le film non plus de bout en bout, fabrique une pensée des images rassemblées et permet de « différencier » la « mémoire » qu'elles prétendent inscrire. Car le « et » associatif et différentiel des intervalles, en mettant côte-à-côte deux puis plusieurs éléments, « laisse travailler » ce qui sépare les images et leur façon de représenter puisqu'il « lutte contre l'effet de réel » et « se porte aux limites du photographique » pour l'interroger. « L'écart dans la ressemblance »⁵⁸⁴ dont parlait Sylvie Rollet se met à travailler « entre » les images pour permettre de les penser. Ainsi « l'inconciliable et l'indécidable » de ce qui se trouve côte-à-côte fait naître, chez Farocki, une différenciation éthique entre les représentations. Nous pouvons penser ce qui les oppose et ce qui les rassemble, comme dans vu précédemment dans la construction des séries. Ce à quoi nous faisons alors « prendre sens » au fur et à mesure du film, c'est également à une « pensée autre » des films tels que *Holocaust*, dont les procédures s'éclairent formellement et éthiquement. La constellation d'archives produit, dans l'intervalle, une critique de la mémoire des images telle qu'elle est employée par d'autres, et le cinéaste, en plus de nous faire sentir l'horreur de telles représentations, nous révèle en quoi elles sont responsables des regards qu'elles permettent de poser de nouveau sur les images et l'histoire. La mémoire des images figure, en ce sens, un lieu extrêmement périlleux où la forme est hautement responsable de la façon dont elle prend en charge cette mémoire.

Souvent, Farocki se concentre sur quelques points de la représentation responsables du fait que nous ne comprenons pas autrement l'histoire, ni la forme réelle des témoignages. « La spirale », « les circuits d'images » ou « les intervalles » permettent de les mettre en rapport pour les critiquer. Les images reprises dans le film sont alors regardées dans leur prétention à inscrire la mémoire, dans leur façon de la reprendre, l'écrire et la mettre en scène. Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, cette critique de la mémoire provient de la fabrication d'une « pensée autre » des formes courantes de représentation des archives, du témoin, des images. L'important est que le regardeur comprenne en même temps de quoi il relève dans les archives que Farocki reprend, et que c'est la forme de la représentation elle-même qui met en péril la mémoire en question. Dans *Images du monde* la critique menée autour du téléfilm *Holocaust* en est exemplaire. Cité comme le sommet du kitsch, c'est entouré d'autres démarches et tentatives, d'autres formes et façons de faire, que le regardeur du montage en intervalles en vient à comprendre au terme des séries d'images *comment* ce téléfilm mutile la vie, le témoignage, l'histoire, les morts, et la mémoire des images.

Si Harun Farocki opère une critique qui concerne en même temps la représentation de la mémoire dans son ensemble et la construction humaine que sont les images, les livres, les procès, Annette Wieviorka a écrit une histoire du témoin qui réfléchit à son avènement dans

584 ROLLET Sylvie, *op. cit.*, pp. 10-11.

nos sociétés et l'utilisation qui est faite de sa parole et de sa mémoire. Nous pouvons lire dans le livre de Wieviorka *L'Ère du témoin* et dans le film de Farocki *Images du monde* une position similaire, hésitante et pourtant affirmée, envers la mémoire des témoins. En mettant en scène un dialogue virtuel entre le cinéaste et l'historienne, nous tenterons d'explicitier les « motifs » de la pensée critique de Farocki à l'encontre du témoignage et de la mémoire tels qu'ils sont écrits et surtout « repris » dans les films à spectacle, les procès, les médias.

Wieviorka présente et affirme les difficultés objectives et laborieuses de la « critique des sources » de l'histoire orale, de la déposition des témoins. Par extension elle propose une relation entre histoire et mémoire qui viendrait de là, d'une méfiance envers la croyance trop abusive aux témoignages en même temps que d'une nécessité de s'y confronter pourtant de façon vive dans le travail historique. Farocki critique, en cinéaste et peut-être mieux armé quant à la représentation, les formes qui sont données aux paroles et aux vécus dans l'écriture de l'histoire au sens large – formes qui ont trait principalement à la représentation de la mémoire dans nos sociétés et notre présent plus qu'à sa vérité ou à son histoire⁵⁸⁵. Wieviorka publie une première fois son livre chez Plon en 1998 ; Farocki réalise sa première mise en scène du témoin dès 1967, c'est-à-dire peu de temps après le point nodal que fut, selon Wieviorka, le procès Eichmann pour la constitution juridique et sociale des témoins. Nous ne cachons pas qu'il y ait de multiples anachronismes dans le rapprochement que nous opérons. Pourtant leur objet réel – les formes données au témoin – nous a semblé suffisamment intempestif dans la mesure où Wieviorka et Farocki posent sur les formes de témoignage un regard critique bien au-delà de leur temps. Et leur lecture de l'histoire des témoins, leur soupçon vis-à-vis des formes existantes pour raconter la mémoire, se caractérisent par un souci commun : ne surtout pas niveler la vie vécue, même passée, même horrible, par une représentation de la parole et de la mémoire utilitariste, lénifiante, et a-critique.

Annette Wieviorka propose dans *L'Ère du témoin* trois grandes périodes pour « comprendre les diverses figures du témoins, leur modification dans le temps »⁵⁸⁶. Les « grands ensembles successifs » qu'elle distingue sont les suivants : « Le premier concerne le témoignage légué par ceux qui n'ont pas survécu aux événements dont ils ont pourtant rendu compte ; le deuxième, articulé autour du procès Eichmann, montre comment la figure du témoin émerge dans nos sociétés ; le troisième enfin interroge l'évolution de cette figure dans nos sociétés parvenues à ce que nous appelons l'ère du témoin. »⁵⁸⁷ Ce découpage a pour

585 Il faut comprendre par là que Farocki semble moins soucieux de preuve par les faits ou de vérification, bien que ce soient des procédures scientifiques qui alimentent très certainement son travail de cinéaste : il suffit de voir le texte foncièrement historique qu'il rédige à la façon de ses films, en « distillant » les informations de façon fragmentaire et qui s'intitule *Il serait temps que la réalité commence*.

586 WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1998 / 2013, p. 16.

587 *Idem*.

bénéfice d'historiciser une figure afin de ne pas confondre la perception du témoin du présent d'avec celles qui « ont eu cours », et de recontextualiser les types de témoin (il y en a bien qui ont témoigné avant la fin des camps et qui n'ont pas survécu, nous dit par exemple sa classification). Cependant il semble que son ouvrage soit précieux pour la raison qu'il entreprend plus qu'une historicisation de la figure. En effet, de par son métier l'auteure observe une distance critique envers les procédures de témoignage et de mémoire et c'est finalement aux valeurs des diverses formes de témoignages que sont confrontés tour à tour historiens, juges, cinéastes et opinions publiques au point que les trois figures du témoins décrites dans l'ouvrage se démultiplient encore *à travers les usages qui en sont fait* et aussi *les regards portés sur eux, révélant l'éthique relative au traitement du témoin*. C'est là que le livre se met à concerner le cinéaste que nous étudions puisque Farocki lui-même semble n'adhérer proprement à aucune des figures des témoins présentes dans ses films : ni les témoignages oraux de Vrba et Metzler, ni le témoignage au tribunal de Thai Bihn Dan, ni les images du Sonderkommando ne sont vus et compris au pied de la lettre sans critiquer les contextes dont ils proviennent et les façons dont ils ont été produits et utilisés. Thai Bihn Dan est rejoué avec la dignité d'un témoin au tribunal, mais tribunal temporaire, tribunal cinématographique qui « remplace une communication absente »⁵⁸⁸, c'est-à-dire qui attend un autre procès que celui du tribunal Russell, d'autres images que celles de la télévision américaine pour « dire au monde la vérité »⁵⁸⁹. Éthique du faire donc, mais aussi de l'écoute et de la reprise : éthique du cinéaste, du juge et de l'historien tout à la fois que les spectateurs de ses films sont amenés à comprendre via une critique de la représentation des témoins et des archives. En fait, l'historienne et Farocki semblent mener une critique similaire à l'encontre du film ainsi qu'envers les formes données au témoin au tribunal. L'une raconte les changements profonds dans la structure du témoignage juridique, littéraire aussi, et leurs conséquences pour l'histoire. L'autre évoque ce qu'il y a d'infâme dans les « reproductions » réalistes des films à grand spectacle et les images « réalistes » de la guerre du Vietnam tournées en caméra portée – qui ne distillent que l'horreur et font détourner le regard. L'historienne et le cinéaste sont confrontés à ce pair qu'est le témoin : que faire de son témoignage, de sa parole, de sa mémoire ? Comment les écouter, les critiquer, les recevoir ?

Les films de Farocki s'inquiètent du sort réservé au témoin en même temps qu'aux formes d'histoire trop « empathiques » pour concerner réellement celui qui écoute ou regarde, et ce sont ces formes que Wieviorka critique du procès Eichmann. Cherchant « comment la

588 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962) : « Le cinéma remplace une communication absente » tout en ne pouvant cependant pas prendre à sa seule charge l'absence de partage – finissant par l'assumer comme séparation.

589 Nous reprenons volontairement l'expression employée dans *Images du monde* pour le cliché des membres du Sonderkommando : « ils voulaient faire connaître la vérité sur les camps ».

figure du témoin émerge sans nos sociétés » l'historienne, dans la seconde partie de son livre, étudie la façon dont le procès Eichmann fut instruit par Gidéon Hausner. Elle remarque :

« Gidéon Hausner écrivit ses Mémoires, publiées en 1966. Il y développe longuement ce qu'a été sa conception du procès. *"Dans tout procès, écrit-il, la démonstration de la vérité, l'énoncé du verdict, bien qu'essentiels, ne sont pas seulement l'objet des débats. Tout procès comporte une volonté de redressement, un souci d'exemplarité. Il attire l'attention, raconte une histoire, appelle une morale."* Pour raconter cette histoire, pour en tirer la morale, Hausner décide de construire la scénographie du procès sur les témoignages. (...) »

Gidéon Hausner part donc en quête de témoins car il souhaite, en passant d'un témoignage à l'autre, reconstituer les divers stades du processus d'extermination. *"Par-dessus tout, précise-t-il, je voulais des gens qui diraient ce qu'ils avaient vu de leurs yeux et vécu dans leur chair."* (...) Après un premier filtrage, Hausner s'entretient une première fois avec le témoin pressenti et choisit celui qui aura l'honneur de témoigner au procès devant les centaines de journalistes venus du monde entier. C'est un véritable casting. (...) »

Le choix des témoins par Gidéon Hausner obéit en outre à un double impératif, historique et sociologique : *"Je voulais, écrit-il encore dans ses Mémoires, faire connaître ce qui s'était produit en tout endroit sous l'occupation nazie et je voulais que l'histoire fut racontée par un échantillonnage complet de tout le peuple – professeurs, ménagères, artisans, écrivains, agriculteurs, commerçants, docteurs, fonctionnaires, ouvriers. D'où la diversité des témoins. Ils appartenaient à tous les degrés de l'échelle sociale ainsi qu'il en allait au moment où la catastrophe avait fondu sur la nation tout entière."* Comment éviter que des erreurs se glissent sans les témoignages *"de la part de gens qu'on invitait à rapporter des faits vieux de vingt ans ?"* Pour pallier cette difficulté, Hausner choisit de *"faire venir des gens qui avaient remis des déclarations à Yad Vashem depuis longtemps déjà oui qui avaient rédigés leur souvenirs, qu'ils les aient publiés ou non, car leur mémoire serait plus aisément rafraîchie par leurs notes. »*⁵⁹⁰

Selon nous, elle ne signale pas seulement un fait historique d'importance : que les témoins qui viennent au procès ont déjà témoigné, ou écrit. Elle constate surtout l'intention du procureur :

590 WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, 1998 / 2013, pp. 93 et 98-99, et pp. 101-102 pour les citations ci-dessus. L'italique est de l'auteur ; il correspond aux citations qu'elle-même reprend à Hausner.

« faire leçon », par une histoire personnelle à même de toucher et convaincre... Elle conclura son chapitre sur le fait que ce soit cette même intention qui fera irruption par la suite dans l'historiographie. Les témoins se verront donnés, avec l'histoire orale, une place plus grande. Bien que les sources orales et leurs collectes, leurs analyses, aient commencé à se développer comme pratiques historiques, sociologiques et anthropologiques dans les années 60 (de même dans le cinéma documentaire « direct » de Rouch, Varda, Marker de ces années-là) leur but est bien éloigné du procès Eichmann. Leur point commun serait l'utilisation d'une source « plus vive » afin de « dévoiler l'histoire des humbles et des petits »⁵⁹¹. Or, un historien sait également qu'il doit se livrer à la critique de cette source qu'est le témoignage, et il ne peut le faire qu'au prix d'efforts pour constituer une méthode. Aussi, le témoignage a beau être un élément « vif » et « précieux » parce qu'il est le récit des faits auxquels le témoin a assisté en personne, il comporte également des erreurs, il faut le recouper avec d'autres témoignages, avec des documents, critiqués, vérifiés. L'un dans l'autre, l'instruction du procès Eichmann ne nous informe de la place du témoignage dans le récit historique, dans la société et dans les films, que si on s'attache à remarquer la persistance « d'idées reçues, idées qui ont la vie longue » comme le dit Wieviorka elle-même à propos de la croyance au fait que « le témoin témoigne (...) au procès Eichmann pour la première fois »⁵⁹² alors qu'il n'en est rien. Ce qui pose problème dans la façon dont les témoignages ont été pensés, convoqués, utilisés, c'est justement qu'ils aient pour seul et unique but, but orienté d'ailleurs, de « convoquer un sentiment ». Ni le récit du témoin, ni le procès, ni l'histoire et ni le film ne peuvent, sans obscénité, convoquer une parole uniquement parce qu'elle fait appel à des sensations. L'historien qui, dans son travail, en appelle au témoin est lui aussi confronté à la dimension sensible du témoignage. En fait le problème n'est pas que Gidéon Hausner fasse appel au récit personnel, mais les visées que ce récit est sensé servir. Les témoins du procès Eichmann « font leçon ». Et ce sont les sentiments qui font leçon⁵⁹³.

Il y a pourtant une autre façon dont la source sensible qu'est le témoignage oral peut nous informer de l'histoire, et participer qualitativement de son écriture. Il s'agit, lorsqu'on a recours au témoignage, à son altérité, à sa dimension parlée et vécue, de prendre en compte l'endroit depuis lequel celui qui convoque cette parole (historien, cinéaste, procureur) se situe pour l'appeler, au nom de quoi et comment donne-t-il la parole ? C'est aussi à cet endroit que

591 DESCAMPS Florence, « Histoire orale », in Delacroix C., Dosse F., Garcia P. et Offenstadt N. (dir.), *Historiographies 1 : concepts et débats*, Gallimard, coll. Folio Histoire, Paris, 2010, p. 395.

592 WIEVIORKA A., *op. cit.*, p. 98.

593 Ceci, Wieviorka le dira quelques années plus tard du témoin : « Le témoin résiste mal à la tentation de donner une leçon d'histoire, voire de se poser en modèle. » Le témoin d'après le procès Eichmann témoigne et parle ainsi, ce qui met l'historien qui doit reprendre son témoignage dans une position délicate.

WIEVIORKA A., *L'Heure d'exactitude : Histoire, Mémoire, Témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, Albin Michel, coll. Itinéraires du savoir, Paris, 2011, p. 152.

les trois métiers se séparent, renvoyés à leur procédures respectives, néanmoins liés encore par ce qui fait leur « politique » c'est-à-dire ce qu'engagent les procédures mises en œuvre pour faire exister, de l'enregistrement à l'écriture, le témoignage. La critique qui semble sous-tendre la description du travail de Hausner montre que c'est bien là que le témoignage, plus largement, pose problème. Mais l'insistance de Wieviorka sur la vérité et les erreurs du témoignage (ici dans sa citation de Hausner et ailleurs quant à la difficulté de choix devant lequel l'historien se trouve lorsqu'un témoignage contient trop d'erreurs factuelles et ce même avec une analyse qui en tienne compte⁵⁹⁴) oublie presque qu'il est possible de faire venir, dans un écrit historique, une parole autant pour sa dimension passée vécue, pour la représentation qu'elle porte, pour ce qu'elle dit et comment elle le dit, bref, qu'il est possible de la soumettre à une critique sans que forcément le vrai ou le faux en question ne soit qu'une affaire de *véridicité des faits*⁵⁹⁵. Pour cela est essentiel le contexte de collecte des faits qui, d'ailleurs, a souvent initié le témoignage, ou qui a fait qu'on se mette à l'entendre. Bien entendu, cela exige de comprendre la source spécifique qu'est le témoignage oral, et comme le cinéma de Farocki l'enseigne bien assez par ses insistance et par le fait qu'il soit un médium, le témoignage oral est avant tout un acte de parole dont quelqu'un a la nécessité et qu'il adresse à un autre (les conditions peuvent changer suivant que ce soit celui qui écoute qui vienne solliciter la parole, que ce soit le témoin qui « écrive » pour témoigner, qu'il y ait absence de l'un des deux, mais pas la configuration énonciative du témoignage). En ce sens, il est un second point où les films de Farocki diffèrent de ce « procès-spectacle » que fut le procès Eichmann et qui peut nous renseigner sur la place à donner au témoignage : l'important n'est pas tant de convoquer une parole "pour" quelque chose (comme Hausner qui, plus que de « mettre en place un procès », « défend un projet ») "pour" quelqu'un (« les humbles et les "petits" », les déportés Juifs, les victimes, les vaincus), "pour" confirmer un fait (savoir si une chose est vraie ou fausse, préciser que cela a bien été vécu comme ça) mais de voir comment le témoignage

594 WIEVIORKA A., *L'Heure d'exactitude : histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, p. 92 : « je n'ai jamais pratiqué l'histoire orale pour la double raison qu'elle est chronophage et qu'elle met l'historien dans une situation impossible : soit il censure la partie du témoignage qui contient trop d'erreurs factuelles ; soit il l'analyse car les "erreurs" qu'ils comportent sont, comme la rumeur, porteur de signification. Il réifie en quelque sorte le témoin qui ne produit pas un document mais le récit qu'il a construit de sa propre vie. » La situation impossible ici ne semble pas tant de *ne pas pouvoir soumettre les erreurs ou des données orales comme la rumeur à la critique et à la vérification* (et écrire l'histoire avec) que le danger évident *que coure l'historien de réifier à son tour le témoin, de l'utiliser*. C'est peut-être une des plus passionnantes questions de l'histoire orale : comment laisser à la parole son altérité alors que je la soumetts à une critique ? Comment écrire avec elle, comment la reprendre ? Nous verrons plus précisément comment le cinéma de Farocki répond à sa manière à de telles questions.

595 C'est ce que réalise Ginzburg dans son travail lorsque, sans renoncer à la vérité, il fait en sorte que les anomalies de la documentation ou du témoignage informent autant que les documents dont on peut tirer des régularités, lois et généralités. Au fond l'historien base toute sa méthode sur ce qui, chez Wieviorka, est un frein : les erreurs du témoignage, les trous de la documentation, la parole et le rapport vif qu'elle relate. Les réserves de Wieviorka sont pourtant compréhensibles. Dans les sciences humaines aujourd'hui, l'utilisation de la parole des locuteurs pourrait subir un revers : citer les paroles parce que c'est une façon de montrer ses sources ou d'inscrire les données dans le vécu. Lorsque la source orale ne sert qu'à confirmer, sa place dans le récit est minorée. Tel est l'écueil que Ginzburg évite, ainsi que nous l'avions vu quant à son usage des paroles de Menocchio et de l'inquisiteur.

comporte en lui-même des données qui rencontrent notre travail, et que ce dernier, n'ayant pas la prérogative sur ce qu'il convoque, possède néanmoins des responsabilités sur l'emploi du témoignage. C'est le manque de considération pour la parole, sa nécessité, ses conditions, qui rend le procès Eichmann à sa dimension trop spectaculaire : la sensation recouvre toute sensibilité qui voudrait entendre les témoignages en dehors du projet d'Hausner (ce que Wieviorka paraît elle-même souligner lorsqu'elle écrit, en quelques mots secs : « L'objectif fixé, il faut se donner les moyens de l'atteindre. Ces moyens, ce sont les dépositions des témoins. »⁵⁹⁶)

Il semblerait que ce soit cette même chose que Farocki critique lorsqu'il rejoue dans *Feu inextinguible* le témoignage de Thai Binh Dan. On trouve dans la scène une critique de la mémoire telle qu'elle est partagée par les procès comme par les films. Le comédien Harun Farocki assis à sa table lit la déposition que le vietnamien a faite devant le tribunal Russell : « Ich heisse Thai Binh Dan, bin Vietnamese Nationalität, geboren 1949. » Lorsque Farocki prononce ces mots en allemand, face à la caméra d'un de ses premiers films, il fabrique pour le cinéma et l'histoire quelque chose de rare : une relation d'« intercession »⁵⁹⁷. *Il permet au jeu du cinéma de valoir pour le tribunal*, en même temps que son mauvais jeu d'acteur *vaut pour* la dignité du témoin qui n'a été entendu par ce même tribunal. Car si le procès Eichmann a modifié l'appréhension sociale du témoignage des déportés et l'appréhension des témoignages tout court, y compris en histoire, lorsque Farocki rejoue Thai Binh Dan en 1967 ni la médiatisation de la guerre, ni le tribunal Russell ne semblent avoir permis, réellement, le partage de la mémoire, l'écoute du témoin. « Il fallait créer une forme » qui rende compte de cela, de cette situation « sismique »⁵⁹⁸ entre les procès, les images spectaculaires de la guerre à la télévision, et l'incapacité des pairs à devenir, à cause de cela, malgré ces images et ces procès, « témoins du témoin ». Cette forme c'est la distance : celle du jeu, celle du regard, celle de nous avec l'image. Elle permet d'entrer en rapport avec ce qui est filmé, avec « ceux » qui sont filmés.

Il y a dans la « reprise » une question de distance. Que ce soit en histoire, dans un film ou dans un procès, la distance pour « reprendre » une archive ou un témoignage n'est « ni bonne ni mauvaise » mais elle « correspond » à une distance à même de laisser à l'image, au témoin, à la parole, leur altérité radicale qui permette une rencontre avec eux. Sans quoi

596 WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, 2013, p. 96.

597 DELEUZE Gilles, « Les Interceuseurs », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 165-184.

598 Nous reprenons les mots déjà cités de Serge Daney au sujet de *Nuit et Brouillard* (« il fallait créer une forme ») et le « sismographe » Alain Resnais. La citation provenait de :

DANEY Serge cité par François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 2002, p. 96.

l'autre ne serait plus l'autre mais « employé », « utilisé », détaché de sa propre expérience pour « servir » à une autre. L'homme qui a filmé le procès Eichmann, précise Wieviorka, « regretta que le procès n'ait produit aucun récit explicatif et n'ait pas cherché à en produire »⁵⁹⁹. C'est une étrange déclaration : le récit explicatif serait-il meilleur parce qu'il fabrique avec la parole des témoins un récit des faits valable pour tous, et qui, en plus d'apporter l'empirisme du vécu, donne au passé des explications et une consistance logique ? Le film et l'histoire, ainsi que cette phrase du filmeur nous l'indique, courent en permanence le risque d'un surcroît d'autorité envers le récit des faits et la parole des témoins. Ce qui menace le témoin, sa mémoire, comme celle de l'image d'archive, c'est un utilitarisme plus ou moins manifeste. Celui-ci prend de multiples formes : utiliser la parole pour expliquer un fait qui la dépasse, convoquer des témoins divers parce qu'on les estime représentatifs. Même la non-manipulation des récits, en faisant mine de donner un accès « direct » à l'histoire sous prétexte qu'on ne les aurait pas trop « sélectionnés », ni « repris » voire « montés », peut être une de ces formes d'utilitarisme. C'est amplement une question d'écriture : laisse-t-elle l'autre, celui qui parle, celui qui lit, exister *comme autre* ? Même s'il y a construction, même s'il y a explication, subjectivité et reprise ? D'où l'importance de retrouver dans la reprise les coordonnées du témoignage. Ce sont elles qui rendent appréciable la rencontre dont le témoignage résulte, et qui permettent de « critiquer » celui-ci dans son ensemble (sa configuration énonciative). On objectera que c'est simplement une façon d'ajouter dans l'analyse les données du « contexte de collecte ». Or il s'agit surtout de « *mettre en scène* » dans l'écriture la distance qui fut celle de la rencontre pour permettre à celui qui écoute, regarde et lit de trouver une place et une distance où ce témoignage peut être entendu comme critiqué. C'est ce que nous avons appelé du cinéma de Farocki une relation d'intercession et qui consiste à voir à quels endroits se rencontrent celui qui parle et celui qui reprend sa parole, à quels endroits de nécessité ils se touchent et élaborent quelque chose de commun, et comment, dans ce qui m'est montré de leur relation, je peux voir ce « jeu » entre eux qui me laisse, à moi, une possibilité d'insertion, de présence et de jugement. Chez Farocki, l'exemple le plus marquant de ce travail d'écriture est l'intercession créée dans ce film de 1969, où justement il est question de cinéma, de procès et de guerre – et où c'est « rendre compte de la relation » qui fait comprendre l'impact historique réel du témoignage et qui le donne en partage. Et en effet, le regardeur du film *Feu inextinguible* peut être extrêmement sensible à l'articulé du jeu : celui-ci ne tente pas de reproduire la fragilité du témoin, il part de celle qui est constitutive du cinéma qui, en temps normal, doit parler avec naturel et fluidité. Interrompant l'expression « normale », c'est pour le coup la normalité de ne pas être entendu

599 WIEVIORKA Annette, *L'Heure d'exactitude : histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, Albin Michel, coll. Itinéraires du savoir, Paris, 2011, p. 151.

qui devient visible dans toute son abjection et qui parle, mieux que jamais, de ce témoin in-entendu qu'est Thai Bihn Dan. Si ce rapport extrêmement formel nourrit notre compréhension du témoignage c'est parce que le jeu de cinéma et la parole réelle ne se valent pas tout à fait ; le lien de Farocki avec celui qu'il joue devient à la fois plus critique (du tribunal) et plus solidaire (du témoin). Ce jeu rend aussi sensible que le procès Russell n'est pas exemplaire pour le cinéaste : comme les images de la guerre que montre la télévision, il lui manque de rendre possible une médiation, une rencontre, entre la parole du témoin, son image, et le spectateur qui le voit et l'entend. Qu'est-ce qui différencie « la leçon » de Hausner et « le jeu critique » de Farocki qui se fait l'intercesseur du témoin non entendu ? En quoi « refuser l'illusion de la distance et de l'objectivité » ce n'est pas non plus écrire avec des témoins investis et des récits attendrissants ? C'est une question que nous allons poser maintenant à l'écriture de l'histoire de Farocki et au partage nouveau de la mémoire dont il entend être le fondateur grâce aux puissances de médiation propres au cinéma. Chez Farocki, l'écriture du passé doit être à la hauteur des témoins. S'il entreprend explicitement d'écrire l'histoire pour eux, cela ne l'exempte effectivement pas de se demander *comment* le film doit reprendre leur mémoire. Quelles puissances du cinéma convoquer pour « être à la hauteur des témoins », c'est à dire *parler pour* eux, « pour les morts », intensément et sans obscénité ? Comment écrire l'histoire pour eux sans reproduire « la leçon » que prétendait donner Hausner avec les récits faits à la barre du procès ?

B – Parler pour le témoin, « pour les morts » avec l'altérité et la perte du cinéma : une nouvelle façon d'écrire la mémoire dans les films de reprise

Le témoignage rejoué de *Feu inextinguible* que nous venons d'évoquer crée une forme d'intercession pour le témoin. S'il constitue un exemple de l'endroit où Farocki estime la mémoire des procès « impartageable » et de ce qu'il invente pour redonner de telles situations dans un lien, un lien filmique, il relève encore de la mise en scène. Il faut voir comment un tel projet peut exister au montage, avec les formes reprises de ses films. Ces dernières aussi sont une façon d'atteindre, par une technique d'écriture, à une mémoire mise en scène par le cinéma qui comprenne l'altérité. « Parler pour » le témoin passera par des gestes de montage : des archives « reprises », un tissu troué, une reprise visible, élaborent une histoire solidaire du témoin. Nous allons tenter de voir comment celles-ci permettent au regardeur présent de se rapporter à l'archive d'abord *dans une différence* avec le témoin ou la mémoire qui y sont en jeu, différence à même de nous les faire rencontrer ; ensuite *dans une « perte »* caractéristique au cinéma qui instaure un rapport au passé et à la mémoire d'un type nouveau, et qui existe d'une façon inédite dans le film de montage tel que le conçoit Farocki.

Commençons par définir ce que signifie « parler pour » quelqu'un *dans une écriture* – afin de comprendre combien préserver l'altérité est important dans la reprise. Lorsqu'on reprend une archive ou un témoignage, refuser « l'illusion de la distance et de l'objectivité »⁶⁰⁰ pour ne pas nier le rapport que l'on entretient avec leur histoire ne doit pas, à l'inverse, devenir une histoire trop proche du témoin où le « subjectif et l'empathie » prennent le relais. Eux aussi nient la singularité du témoignage qui se loge dans l'altérité fondamentale de celui qui parle. Primo Levi disait vouloir témoigner de « ce qu'il a vu et vécu lui », mais aussi désirer témoigner pour celui qui n'a pas survécu, « pour les engloutis ». Dans ses écrits justement, il y a cette possibilité de *parler pour l'autre* parce qu'il sait très bien ne pouvoir se substituer à eux ni s'identifier à eux totalement. Son écriture tient compte à la fois de cette distance qui le sépare de l'autre et de son désir d'écrire pour lui.⁶⁰¹ Dans les films de Farocki qui sont « explicitement conçu(s) comme un travail sur le film en train de se faire »⁶⁰² la relation à l'autre est le fait d'une distance assumée dans l'écriture. La prise en compte du processus de travail et d'écriture comme du spectateur, témoin de ce travail, fait du film un tissu relationnel où la co-présence (de la subjectivité du cinéaste, du regard du spectateur, de la parole et de l'image du témoin) permet dans la distance, dans la subjectivité, et sans empathie qui « recouvre » le témoignage ou « s'identifie » strictement à lui – de faire exister une rencontre. L'écriture en dispose les coordonnées.

La distance en question – celle de l'altérité, de l'écriture et de la parole – est en fait une affaire de rapport adéquat entre « pour qui nous prétendons écrire l'histoire » et comment nous laissons cet autre exister dans notre écriture. « Alors Artaud a écrit des pages que tout le monde connaît : "j'écris pour les analphabètes", "j'écris pour les idiots" ; ça veut pas dire que les idiots le lisent, ça veut pas dire que les analphabètes le lisent, ça veut dire "à la place" des analphabètes. (...) Pourquoi on ose dire une chose comme ça "j'écris à la place des analphabètes (...)" ? Eh bien parce que c'est ça que l'on fait à la lettre quand on écrit. Quand on écrit, on ne mène pas une petite affaire privée »⁶⁰³ disait Deleuze dans son *Abécédaire*. Effectivement on voit à quel point « écrire pour les analphabètes », ce n'est pas écrire pour ceux qui ne savent pas lire ou écrire. Cela n'aurait aucun sens. *C'est écrire comme si eux pouvaient écrire à travers toi, inventer des puissances d'écriture depuis ce qu'il me semble éprouver comme rapport au monde qui me tient à l'analphabet, aurait plutôt dit Deleuze.* Cette distance chez Farocki qui permette à l'autre d'exister en même temps que de le filmer, le

600 TRAIMOND Bernard, *Penser la servitude volontaire : Gérard Althabe, un anthropologue de notre présent*, Le Bord de l'eau, Bordeaux, 2011, p. 144.

601 On pourrait dire que c'est une chose que le réalisateur Claude Lanzmann a inventé à sa façon dans *Shoah* et sa présence unique comme interlocuteur des témoins.

602 BLÜMLINGER Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », *Trafic* n° 14, Printemps 1995, p. 27.

603 « A comme Animal », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Pierre André-Boutang (2004).

jouer, le reprendre « dans un rapport qui me tient »⁶⁰⁴ à lui, c'est celle de l'articulation non-naturelle du jeu et la dignité droite du comédien que nous avons vues dans la première partie sur la mise en scène et sa dimension brechtienne, grandement empruntée aux Straub. L'intercession y était évidente. C'est elle qui permettait à l'altérité du témoin d'exister dans l'écriture cinématographique même si c'était le cinéaste qui « parlait pour » le témoin. Si le jeu permet de représenter un témoin au tribunal qui n'a pas été entendu avec autant d'intensité, c'est bien parce que Farocki n'est pas Thai Bihn Dan. C'est une écriture « pour le témoin » et non un jeu « qui mime le témoin ». Avec toute la réserve qui fait son cinéma on ne sera pas étonné qu'il s'agisse ici moins de faire en sorte que la mémoire nous touche directement (comme ce serait le cas avec un jeu classique, les identifications trop strictes qu'il appelle toujours à faire, ou le niveau du langage auquel il invite à rester, à stationner) que de devenir capables, à notre tour, d'entretenir un rapport serré au témoin. Personne ne peut être le témoin ou comprendre tout à fait son drame, c'est pourquoi il nous faut l'entendre... Dans l'éloignement du jeu et des altérités, Farocki fait consister une rencontre. Tel est ce qui dans le jeu, son écart, son faux-semblant, permet le partage de la mémoire.

Au montage et concernant la mémoire et sa représentation il s'agirait, et nous retrouvons là la notion d'« agenceur », de monter les images en laissant à celui qui regarde quelque chose à faire, une possibilité d'existence et de pensée, de l'« espace » (pour ne pas adhérer au film comme réel ou au film comme objet de discours de l'auteur). Cet « espace agencé », en plus de n'être pas réduit à une subjectivité, de laisser mon regard et ma pensée entrer en rapport avec ce que je regarde, entends, vois et associe, ne me transmet pas un message : il est plutôt un agencement qui est le fait d'un « montreur » et qui me permet d'entrer en relation avec les images qu'il me donne à voir. De là on comprendra de manière inédite « l'agencement sans auteur » que sont les films de Farocki pour la mémoire : les montages perdent en puissance la subjectivité pour gagner en relation entre les images, entre les images et nous, entre nous et le film, entre le film et ce qu'il montre. Il est un énorme réseau de relations que Farocki ne cesse de reconsidérer chaque fois. L'agencement *laisse de la distance et tisse des liens* pour donner à voir que c'est justement une rencontre et une médiation que le cinéma doit faire consister pour qu'un partage de la mémoire ait vraiment lieu. D'où l'importance de retrouver au montage l'altérité qui était présente dans le jeu d'intercession. En proposant une forme filmique capable de créer pour les images, les regards et les temps une sorte de tissu relationnel tout en laissant chacun à l'endroit où il se trouve, le montage repris est un geste de cinéma à étudier vivement pour comprendre ce qu'une écriture de la relation engage comme dépassement de catégories obsolètes (objectif-subjectif, auteur-spectateur) et comme recomposition d'un monde commun. Il faut trouver les tenants de cette

604 APPEL, texte anonyme, p. 8.

écriture où les altérités se voient offertes, dans le film, avec le film, un espace de partage, et comprendre mieux comment la qualité du cinéma de l'archive de Farocki vient de là, de cette façon d'agencer les images avec ces écarts pour rencontrer la mémoire, être solidaire du témoin, écrire pour lui et « pour les morts ».

Farocki ne parie jamais sur un rapport *a priori* que nous entretiendrions au témoin tant il sait que le cinéma, même du bon côté, peut être créateur d'indifférence. Ainsi que nous l'avons vu il y a toute une stratégie de tissage, lecture et retournement des images qui rend compte chez lui de la dimension politique de la mémoire et de son risque, historique, de n'être pas partagée à cause du cinéma, à cause des archives. « Patiemment documentaire »⁶⁰⁵ comme Foucault le disait de la généalogie, le cinéma de Farocki cherche chaque fois les coordonnées du témoignage, ce qui fait son contexte, ce qui permettrait de l'entendre et de le voir, ce qui le « partagerait ». L'aspect mémoriel et repris de ses montages participent de cette enquête :

- les films reprisés redonnent le point de vue des images, par l'agencement ;
- ils critiquent la mémoire inscrite dans les images et la façon dont la représentation prétend la donner, la montrer, la raconter ;
- puis par leurs écritures aussi trouées que tissées, ils mettent le témoignage en relation avec la potentialité de n'être pas entendu, et la mémoire avec la potentialité de « se perdre » si aucune image adéquate du passé ne l'actualise.

Il y a donc trois éléments qui concourent à écrire la mémoire « pour les témoins » : une étude critique des images, de leur fabrication, de leur regard ; une interrogation sur la représentation de la mémoire et l'éthique des formes employées ; et, aussi, une écriture elle-même nouvelle et difficile qui, comme le jeu articulé, renvoie la mémoire à son risque de ne pouvoir s'écrire vraiment, de pouvoir trouver place dans le présent et être partagée.

Nous avons vu jusqu'à présent que le film de montage soutenait le devenir filmique de la mémoire pour le regardeur et qu'il donnait à ce dernier l'intuition, aussi, que les formes de mémoire ne se valaient pas toutes, que certaines procuraient plus une honte parce qu'elles inscrivaient une mémoire sans écart, sans différence avec le réel, se trompant sur ce que le film peut faire comme gestes qui lui sont propres pour montrer. *Mais le film de montage et de reprise évoque également, par son aspect troué et tissé, le danger de la disparition de cette mémoire des archives et du passé si le film ne parvient pas à l'interroger et à lui donner forme à son tour.* La cinquième Thèse de Benjamin « c'est une image unique et irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle » vaut en ce

605 FOUCAULT Michel, « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Dits et Écrits* (1954-1988), vol. 1 (1954-1975), texte n°84, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 1004.

sens pour le cinéma de Farocki non seulement dans la reconfiguration d'une puissance d'adresse cinématographique qui permet de se « sentir visé » ainsi que nous l'avons vu majoritairement jusqu'à présent, mais aussi dans le rapport que le film de montage d'archives permet d'entretenir à la *perte*. Dans un de ses articles, le cinéaste écrit :

« Des images du désastre (...) s'élève une nostalgie extrêmement douce. Cela peut donner envie de chercher d'autres images d'autres naufrages, qui fixent pour l'éternité ce qui a été perdu, surtout si on ne l'a jamais possédé. Le film de cinéma est un bel objet de perte. »⁶⁰⁶

Qu'est-ce que cela signifie, que le cinéma soit un objet de perte, lorsqu'on re-présente dans un film nouveau des images qui ont archivé des naufrages ? En quoi est-ce important pour le partage de leur mémoire ? Comment les films de Farocki entretiennent-ils un rapport à la perte, formellement, proprement ? Et que nous dit la perte sur la politique de mémoire choisie par le cinéaste ? Benjamin Stora rapporte à ce sujet un propos de Lanzmann, qui sonne plutôt comme une mise en garde :

« Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah*, notait : "Gardons-nous de l'activisme mémoriel qui semble, à chacune de ses éruptions, redécouvrir à neuf ce qui est su depuis longtemps, et, incapable de regarder en face l'immensité de la perte, s'ingénie à ouvrir des chemins secondaires qui instituent l'oubli plus que la mémoire." »⁶⁰⁷

C'est certainement la façon dont les images d'archives sont exposées et reprises dans une « ère du témoin » (Wieviorka) et de « commémorationite aiguë » (Nora) qui a inspiré à Lanzmann ce propos. Seulement il contient une injustice fondamentale envers le travail que le cinéaste étudié ici fournit pour mettre en scène les archives comme des images singulières, ayant leur propres mémoire, qu'on ne peut écrire ou reprendre n'importe comment. C'est pourquoi il importe de comprendre ici comment chez Farocki l'écriture évite les écueils dénoncés par Lanzmann. Contrairement à ce dernier, le cinéaste n'enregistre aucun témoignage (et quand il en reprend un, il le rejoue lui-même) et on trouve pourtant dans ses films une possibilité de « regarder en face l'immensité de la perte ». Lorsqu'il écrit avec des archives, il les monte d'une façon singulière, ne réalisant pas moins *avec elles* des films qui peuvent, comme *Shoah*, « parler pour les morts » et faire œuvre de mémoire. Si Claude Lanzmann affirmait au

606 FAROCKI H., « Hommage », in *Trafic* n° 45, printemps 2003, p. 71.

607 STORA Benjamin, « Les Guerres de mémoire », in *Les Guerres de mémoire*, BLANCHARD Pascal et VEYRAT-MASSON Isabelle (dir.), La Découverte, Paris, 2010, p. 9.

contraire des archives qu'elles sont « des images sans imagination » et qu'elles sont trop empruntées à vouloir apporter « preuve » ou « démenti » au « réel »⁶⁰⁸ (et qu'il construit toute l'éthique de sa représentation autour de la perte comme autour de l'absence d'archives) Harun Farocki fait des choix cinématographiques tout autres mais il écrit lui aussi l'histoire dans son risque de ne pouvoir être racontée correctement pour les victimes. Comment le film reprisé, entièrement fait d'archives ou presque, peut-il quand même « instaurer la mémoire et non l'oubli » et le faire dans un rapport à la « perte » qui soit lui aussi une politique de la mémoire ? Pour le comprendre, il nous faut une dernière fois comprendre où chez Farocki le *film de montage* entend se lier au *film de mémoire*, dans sa *mise à l'épreuve* comme dans son *écriture résistante*, dont le centre invisible est la *perte*.

Harun Farocki commence par montrer dans ses reprises la préexistence des images, et l'historicité de leur constitution dans un geste de cinéma. Il fait cela en usant d'un régime mémoriel qui institue l'écran comme membrane où l'image peut apparaître et disparaître, surgir de l'oubli, devenir souvenir. Mais il pose aussi la question, grâce à leur surgissement et à leur actualisation, de la place que les archives occupent dans notre mémoire et dans notre présent, c'est-à-dire de leur capacité à nous regarder et à faire problème. Les films de Farocki prennent chaque fois en compte la place sociale de la mémoire et son rapport au cinéma : c'est une constituante de son écriture (dans *Respite*, nous avons vu comment il interroge notre manière de regarder les archives de Westerbork depuis notre savoir et notre mémoire des archives des camps). C'est chez lui *plutôt le montage* comme *geste de reprise* qui montre que les images ne nous ont pas attendues pour exister et qu'il ne suffit pas, pour convoquer la mémoire et l'écrire, de simplement les reproduire. La reprise fragmentée montre aussi (contrairement au décorateur d'*Holocaust*) qu'on ne peut « orner et peindre » une image du passé, qu'il ne suffit pas de « décrire » : il faut organiser les images de sorte à leur rendre un producteur, produire une évaluation sur leur inscription, et les redonner dans un geste de don qui rappelle le témoignage. Il s'agit en fait chez Farocki de traiter la mémoire et les images comme des « catégories politiques » au sens de Benjamin, où « l'intérêt » que nous portons au passé fait partie de l'écriture et permet de le juger au titre de ce que nous l'éprouvons comme « déplacé » :

« On dit que la méthode dialectique a pour but de rendre justice à la situation historique concrète de son objet. Mais cela ne suffit pas. Car il s'agit tout autant de rendre compte de la situation historique concrète de l'*intérêt* qu'on lui porte. Et cette dernière tient toujours à ce que l'intérêt lui-même (...) concrétise (...) cet

608 LANZMANN Claude, « Parler pour les morts », cité par Patrice Brun, « Shoah ou la mise à l'épreuve de la poétique », in *Poétique du cinéma*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris, 2003, p. 193.

objet, le ressent déplacé depuis son être d'autrefois jusqu'à la concrétisation plus élevée de son être maintenant (son état de veille!) Pourquoi cet être-maintenant (qui est tout sauf l'être-maintenant du "maintenant" – mais au contraire un être par à-coups, par intermittences) signifie déjà en soi une concrétisation plus élevée ? C'est une question, il est vrai, que la méthode dialectique ne peut appréhender à l'intérieur de l'idéologie du progrès, mais seulement dans une vision historique qui dépasse celle-ci dans toutes ses parties. Dans cette vision, il faudrait parler de la condensation (intégration) de la réalité, dans laquelle tout ce qui s'est passé (à l'époque) peut revêtir un degré d'actualisation plus élevé qu'à l'instant où il existait. *Si ce passé trouve son expression sous forme d'actualité plus élevée, il le doit à l'image par laquelle et dans laquelle il est compris.* Et cette pénétration, *cette actualisation dialectique de conjonctures passées* trouve sa preuve dans la vérité de l'action actuelle. Cela signifie qu'elle *met le feu à l'explosif qui est contenu dans ce qui a été (...).* Aborder de la sorte ce qui a été, cela ne veut pas dire le traiter sur le mode de l'histoire, comme jusqu'ici, mais sur le mode de la politique, en catégories politiques. »⁶⁰⁹

Pour donner aux images leur caractère politique, Farocki semble les déplacer sur le terrain de la mémoire. Cela lui permet de construire une image du passé qui ne reproduit pas « ce qui a été » pour mieux chercher « l'actualité » politique et historique des archives qu'il nous présente et qui semblent « remémorées ». Une analyse précédente a pu montrer que c'est en mettant ensembles différentes prétentions à la mémoire qu'il y parvenait, en montant en intervalles *et* « le dessin réalisé de mémoire par un survivant des convois, Alfred Kantor » *et* « l'image d'un wagon, extraite du feuilleton télévisé *Holocaust* ». En dehors de la lecture critique des images elles-mêmes, il faudrait peut-être voir de plus près ce que cet intervalle dit de la mémoire dans l'histoire, et la place qu'y occupe la représentation. Le fait que ces deux formes soient côte-à-côte montre que l'existence d'une mémoire partageable sera bien peu probable, difficile, et créatrice d'usure tant que nous « ferons image » comme le décorateur. Il en va de l'histoire mais aussi de nos gestes qui la répète trop telle qu'elle est. C'est cela entre autres que raconte *Images du monde* et son montage fragmenté, aux sources multiples et éclatés, jamais forcément très heureuses... Les films reprisés de Farocki dessinent ce que nous pourrions appeler une « cartographie matérialiste » qui « présente la catastrophe » dans un « kaléidoscope brisé » pour sortir de l'histoire et de la mémoire qui cherchent à « instaurer l'image d'un ordre »⁶¹⁰. Une image doit être construite à partir des fragments brisés : chez

609 BENJAMIN Walter, « Nécessité de rendre justice à l'objet et à l'intérêt qu'on lui porte », in *Baudelaire*, La Fabrique, Paris, 2013, p. 80.

610 BENJAMIN W., « Vers le texte. Zentral Park », in *op. cit*, p. 639.

Farocki, c'est le film reprisé et fragmentaire qui « organise le pessimisme » ainsi que Benjamin le disait dans une thèse complémentaire *Sur le concept d'histoire* :

« Organiser le pessimisme signifie... écrit-il, dans l'espace de la conduite politique... découvrir un espace d'images. Mais cet espace des images, ce n'est pas de façon contemplative qu'on peut le mesurer.

Cet espace des images que nous cherchons... est le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte. (La Rédemption est le *limès* du progrès. Le monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte.) Ce n'est qu'en lui qu'il y a une histoire universelle. Mais non pas une histoire écrite, plutôt une histoire accomplie comme une fête. Cette fête est purifiée de toute solennité. Aucune espèce de chant ne l'accompagne. Sa langue est la prose libérée, qui a fait sauter les chaînes de l'écriture. »⁶¹¹

Derrière le messianisme des écrits de Benjamin (qui peut demeurer obscur) reviennent ici des termes déjà convoqués qui permettent de comprendre la force de l'écriture historique de Farocki et sa méthode de reprise des archives, fussent-elles des *archives intolérables* :

- à la fois il y a l'image du passé à construire (ni les archives ni le réalisme et ni la chronologie ne suffisent à cela, il faut dessiner un problème)
- à la fois un espace d'images à chercher (c'est-à-dire savoir quelles images rassembler ?)
- et celui-ci (en tant qu'il est « monde d'une actualité intégrale, de tous côtés, ouverte ») entend pouvoir convoquer chaque image pour son actualité farouche et subite dans le présent, image intempestive convoquée dans le montage « comme déplacée » parce qu'elle peut ainsi dessiner un problème historique (par une constellation) et faire sentir l'intensité de sa convocation, de son apparition.

Au cinéma comme dans ce fragment de Benjamin, retenir « une image du passé *qui aurait pu s'évanouir* »⁶¹² dans tout son drame et son acte se double d'une forme d'écriture propre, « ouverte », « sans chaînes » : c'est avec des films qui font « sauter les chaînes de l'écriture » chronologique et cinématographique que Farocki lui-même écrit avec des images d'un « pessimisme organisé », avec « des images de naufrage ». Avec le montage, l'organisation des archives dans le film résiste à certaines formes de mémoire, comme il résiste à la honte qu'elles procurent en considérant que, pour écrire la mémoire dans un film

611 BENJAMIN W., « Paralipomènes et variantes de "sur le concept d'histoire" », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p 451.

612 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *op. cit.*, p. 435.

qui ne heurtent pas la mémoire des victimes, il faut pouvoir et les voir autrement et pouvoir en faire autre chose. Dans son cinéma, on dirait qu'il s'agit de les comprendre et de les reprendre comme de les arracher et les renverser : leur écriture acquiesce tout à la fois *et* de leur naufrage, *et* de leur actualité, *et* de leur rédemption. C'est parce que reprendre l'histoire et la raconter à son tour de façon *visible, décousue, volontaire* n'est, dans les films d'archives de Farocki, ni une simple opposition à la chronologie ou à des images ennemies, ni une simple empathie avec les victimes, les vaincus, les morts. Cette histoire « aucune espèce de chant ne l'accompagne » parce qu'elle est une maigre victoire : comme chez Benjamin en effet, l'histoire reprise des films de Farocki entend plutôt comprendre comment une histoire autre n'a pas été possible, à raconter, à réaliser. Et par quelles dispositions cela n'a-t-il pas été possible ? Par quelles forces ? Quels dispositifs ? Quelles écritures ? Tel est la perte qui semble organiser ses montages. Et ces derniers semblent faits d'une mémoire typiquement benjaminienne, une mémoire grâce à laquelle « l'esprit (...) osera affronter *d'une part l'immense mer des choses advenues et d'autre part leur perte irrémédiable*, le pouvoir immense de la mort »⁶¹³.

Les mots de Benjamin (« organiser le pessimisme... ») peuvent être directement rapportés, pour finir, au début du film *Zwischen zwei Kriegen* où la voix présente :

« Un film issu des guerres de classes,
où il n'est question ni des maux des blessés
ni des tourments de la mort. »

Même si c'est par un exemple plus littéral, le film nous permet de comprendre comment la formule « organiser le pessimisme » peut être attribuée au cinéaste comme une tâche qui marque sa pensée de la mémoire, sa représentation. On y verra comment les images sont fondamentalement liées à une histoire à même de nous faire entretenir un rapport avec les morts, en écrivant pour eux comme pour nous un passé commun, un passé « qui ne passe pas », un passé inoubliable. Habillé en soldat de la première guerre mondiale, marchant envers et contre tout dans un plan d'eau marécageux, Farocki feint d'ardemment tenter de parcourir un territoire dangereux. Le film reconstruit pour nous les gestes de celui qui s'épuise seul dans ce décor filmique, à feindre la marche, l'avant ou arrière-garde, l'épuisement. Une femme, qui était infirmière de la Croix Rouge sur le front, nous dit avoir « demandé aux soldats pourquoi ils combattaient et pourquoi ils mourraient ». Alors que le soldat épuisé se laisse tomber en arrière, elle nous dit ce qui motive sa question :

613 BENJAMIN W., « Le Narrateur », in *op. cit.*, p. 283.

« Ce que j'ai vu et entendu,
j'ai essayé d'en avoir une compréhension matérialiste, ou :
ce que j'ai appris de la mort des morts,
j'ai essayé de l'apprendre pour la vie des vivants ».

Toujours au fond de l'eau, du sang s'échappe de la bouche du soldat joué par Farocki. Le film s'attachera ensuite à suivre deux personnages dans l'entre-deux-guerres (c'est le titre du film). Ce que la reconstitution de cette scène dans « le décor de la guerre » vient nous indiquer d'emblée, comme les personnages qui viendront par la suite, est une question : il y a « l'épuisement des lendemains de guerre » et il y a celui de ce soldat qui, avec sa façon de continuer à marcher *entre* deux guerres, donne une image à *la persistance du souvenir des soldats disparus* qui marquait les sociétés et les esprits après l'hécatombe de la première guerre. Il est un fantôme bloqué pour toujours dans cet « entre-temps ». Il hante le présent, comme une mémoire insue, douloureuse, à faire exister. Il s'évanouit ou meurt, peu importe, la question étant : Mais ce que ferons-nous de cette mémoire ? Est-il vraiment possible de l'atteindre sans qu'il ne soit question ni des « maux des blessés ni des tourments de la mort » ? Saurons-nous lui donner forme comme Farocki donne une forme à cette saynète ? Regarderons-nous l'histoire si elle n'exacerbe rien, si elle n'est pas séduisante ? C'est à ce moment là que le film peut commencer à entrer en rapport avec l'histoire comme avec une « perte ». Et même si c'est plus complexe, même si c'est avec des formes plus froides et épuisées ce sont elles qui, chez Farocki, représentent et tentent de comprendre l'histoire « pour la vie des vivants ». Ses films ne s'ornent jamais de détails inutiles, présents pour « faire vrai » et pour nous dire que « cela a été ». Cette petite fiction du début d'*Entre-deux-guerres* montre plutôt qu'ils sont travaillés par la hantise et qu'ils inventent des jeux et des formes qui en parlent ou la matérialisent plus qu'il ne décrivent ce qui « a été vraiment ». À ce titre il serait bon de préciser que l'historicisme de Ranke (qui voulait présenter le passé « tel qu'il a été vraiment », *wie es eigentlich gewesen*), Benjamin en concevait la critique aussi en travaillant à son livre sur *Baudelaire*, écrivant : « Baudelaire ne représente pas vivement les objets. Il est plus préoccupé d'enfoncer l'image dans le souvenir que de l'orner et de la peindre »⁶¹⁴. Le soldat Farocki dans le décor de la guerre semble, d'épuisement en épuisement sur-joué, critiquer exactement cette tendance à « orner et peindre » – et préférer vouloir « enfoncer l'image dans le souvenir ». Il parle du besoin de mémoire et des formes à inventer.

Les écritures de la mémoire de Farocki, qu'elle soient des fictions ou des montages reprisés, produisent une image du passé qui, par un jeu, une perte, une hantise, montre que

614 BENJAMIN W., *Baudelaire*, La Fabrique, Paris, 2013, p. 89.

« les morts ne sont pas en sûreté »⁶¹⁵ si on ne produit pas une image adéquate à montrer comment ils ont besoin d'une mémoire. Son cinéma cherche toujours, comme chez Benjamin, à « fournir les éléments de l'appréhension théorique » et non « décrire » (*pour* l'empathie) ou simplement prendre partie pour les vaincus (*par* empathie). Cela révèle assez bien la position historiographique du cinéaste que nous étudions. L'histoire écrite par les films de reprise d'archives de Farocki n'entre en empathie ni avec les vainqueurs ni avec les vaincus et les victimes, si tant est que l'empathie empêche de comprendre une situation historique et politique, et la place que le cinéma occupe dans cette histoire. Le film repris ne reproduit pas le régime d'un film classique pour la raison même que, souvent, ce sont ces formes qui procurent l'oubli et l'arrêt de la pensée. « Une image en chasse une autre, et repousse la pensée à plus tard »⁶¹⁶ disait Deleuze de celles-ci. C'est pourquoi Farocki cherche des puissances d'arrêt et de convocation à même de faire œuvre de mémoire en tenant compte de ce classicisme ordinaire du cinéma et de sa redoutable efficacité à montrer, passer, oublier. Avec ce jeu du soldat et sa « persistance » de spectre, Farocki élabore, avec la perte, une histoire problématique de la mémoire, de sa considération et de son écriture. On pourrait ainsi, de même, se demander dans quelle mesure le montage repris « sauve » la mémoire par l'écriture décousue ? Réfléchissant parallèlement à l'écriture de l'histoire et au besoin de mémoire, Benjamin posait *la perte* comme l'élément fondamental d'une écriture de l'histoire « sauve ». Celle-ci n'est pas « à rebrousse-poil »⁶¹⁷ uniquement dans le sens d'une écriture discontinue, sélective et matérialiste, elle n'a pas seulement « fait sauter les chaînes de l'écriture » comme dans une histoire qui « organise le pessimisme » et « découvre un espace d'images »⁶¹⁸, elle est une histoire qui « met en évidence la fêlure » des phénomènes qui ont été « transmis et célébré comme patrimoines » :

« De quel péril les phénomènes sont-ils sauvés ? Pas seulement et pas principalement du discrédit et du mépris dans lequel ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les "célébrant" comme "patrimoine". – Ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence chez eux la fêlure. – Il y a une tradition qui est catastrophe. »⁶¹⁹

615 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 431.

616 DELEUZE Gilles cité dans *Enfer. Notre Musique*, un documentaire sonore anonyme (2009).

617 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *op. cit.*, p. 433.

618 BENJAMIN W., « Paralipomènes et variantes de "sur le concept d'histoire" », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 451.

619 BENJAMIN W., cité par Jouhaud Christian, « Benjamin, le "Grand Siècle" et l'Historien. Retour sur un travail », in Simay Philippe (dir.), *Walter Benjamin : la tradition des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale n°4, L'Herne, Paris, 2008, p. 34.

Farocki, en tant que cinéaste-monteur, comprend cette chose extrêmement importante pour l'écriture de l'histoire avec les archives : *ce ne sont pas seulement les archives qui ont quelque chose d'irréductible et qu'il faut soigneusement reprendre* (surtout si ce sont des images ennemies) – *c'est la façon dont elle sont transmises, aussi, qui pose problème*. Le film reprisé marque peut-être cette fêlure dans la transmission, en la rendant visible et en écrivant autrement l'histoire. Mettre en scène aussi ostensiblement que la transmission des images comme patrimoine est un échec est peut-être la première tâche du film de reprise qui, visiblement, ne « veut pas jouer ce jeu là »⁶²⁰.

Il est un ultime point où le cinéaste fait du cinéma « un objet de perte »⁶²¹ qui concerne ses montages reprisés et le partage de la mémoire : il s'agit de cette sorte de ressassement, de litanie, qui ramène la mémoire non au point où elle peut surgir comme souvenir mais à l'endroit où elle est simplement nécessaire. Farocki écrit : « fixe(r) pour l'éternité ce qui a été perdu, surtout si on ne l'a jamais possédé »⁶²². Chez Chantal Akerman, aussi, « ressasser »⁶²³ sert à pouvoir « se souvenir de quelque chose que l'on n'a pas vécu »⁶²⁴. Cela concerne chez elle pouvoir se souvenir des camps en tant que petite-fille de déportée qui n'a rien vécu de cette histoire et qui, quand même, la fait revenir, lui accorde de la place. Ressasser chez elle, c'est « faire revenir » au point où ce qu'on ne cesse d'appeler fini par trouver une existence concrète pour nous : même fictive, même invisible et non vécue, la mémoire nous travaille ; elle est importante. C'est ainsi que Akerman la mettra en scène dans *Sud* en filmant les arbres où furent pendus les esclaves en fuite ; en filmant les cercles sur le sol qui restent de cette nuit où un jeune homme est mort, trainé par une voiture au sol sur des kilomètres parce qu'il était noir⁶²⁵. Il faut insister sur le paysage, cadrer le vide, le regarder comme si une mémoire pouvait l'habiter sans que nous ayons à la représenter ni lui faire honte. Il faut travailler sur ses marques (les ronds au sol, les branches des arbres) et compter sur leur puissance d'apparition, de « signes ». C'est une forme d'écriture proche des forêts filmées par Lanzmann au début de *Sobibor* où, là encore, le paysage devient le théâtre d'événements invisibles et qui le demeureront, même s'il faut les raconter, avec un film, avec une « image ». Plus exactement c'est une image sonore qu'invente le cinéaste et qui fait la puissance du plan. Ce bois, ces chants d'oiseaux qui s'en élèvent et qui viennent se glisser *sous* l'image est une écriture cinématographique qui parle pour les morts. En effet, tandis que le son parle de la vie qui

620 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1961).

621 FAROCKI Harun, « Hommage », in *Trafic* n° 45, printemps 2003, p. 71.

622 *Idem*.

623 AKERMAN Chantal, *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Cahiers du Cinéma / Centre Georges Pompidou, Paris, 2004, pp. 9, 19 et 24.

624 *Ibidem*, pp. 27-28 et p. 44 pour la citation.

625 *Sud*, Chantal Akerman (1998).

continue l'image ne renvoie-t-elle pas plus que jamais ce lieu aux morts passées ? Dans cette façon de cadrer la forêt et de faire monter un son, Lanzmann fait émerger du présent et du passé « une image » qui nous dit dans quel temps nous sommes et que, vu d'ici, la disparition est irrémédiable. La mémoire n'en monte pas moins cependant dans le plan, comme émergeant du lieu. Jean-Michel Frodon dit que « c'est parce qu'ils sont des artistes que Resnais et Lanzmann construisent, entre des herbes, des tas de cailloux et nous, quelque chose qui vibre et qui renvoie à ce qui est là bien qu'invisible, à ceux qui sont là bien que morts (...) ». Il ne suffit pas d'aller dans un endroit chargé d'histoire, où des milliers de gens ont été tués, avec une caméra, pour que leur présence vienne hanter l'écran d'une manière qui nous mobilise face à cet événement. Il faut construire les conditions de ce processus, comme Resnais et Lanzmann l'ont fait, comme Rithy Panh l'a fait pour le génocide cambodgien »⁶²⁶. Chose à quoi Arnaud Desplechin répondait, en apportant cette précision :

« L'essentiel n'est pas le lieu au sens de filmer un lieu chargé d'histoire, mais de filmer depuis un lieu, dans l'esprit du lieu, au nom de ce qui le spécifie. C'est ce qu'on retrouve visiblement dans *À l'Ouest des rails* de Wang Bing (2004), où il ne s'agit pas d'un génocide, mais où il s'agit là aussi de donner à percevoir ce qui a été occulté du temps où cela existait, et qui a disparu. »⁶²⁷

Aussi chez Akerman cette chose disparue, ce ressassement du passé, des camps qu'elle n'a pas vécus, s'inscrit parfois dans le corps de l'acteur et dans une façon très précise de le faire jouer : ce que Deleuze nomme pour *Je tu il elle* « les postures » ou « la cérémonie de l'anorexie »⁶²⁸ ; ce qui, dans *Jeanne Dielman*, pourrait être le quotidien qui travaille les gestes ressassés de Delphine Seyrig ; ce qui dans *Les Rendez-vous d'Anna* passe par son errance dans les paysages de la guerre et de l'amour, et les gares qui sont ses haltes... C'est dire à quel point « ce qui existait », « qui a été occulté » et « qui a disparu » de l'histoire et des mémoires peut avoir différentes façons de se manifester lorsqu'on entend leur donner forme avec un film. « C'est parce qu'ils sont des artistes » dit Jean-Michel Frodon. Nous pensons plutôt qu'il existe des écritures images-sons qui permettent d'entrer en rapport avec l'invisible (par le cadre, la présence des lieux, les corps, par le régime d'apparition des images, la façon dont les témoins parlent) et celles-ci rendent ou non possible de penser cette disparition comme disparition, comme chose que le cinéma peut « figurer » sans montrer. Ce qui nous ramène à l'écriture de cette perte chez Farocki. Chez lui, il n'y a pas vraiment de lieu qui soit filmé comme dans tous

626 « Conversations au moulin », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, p. 159.

627 *Ibid.*, pp. 159-160.

628 DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 254.

ces films qui évoquent la disparition. C'est dans le montage des archives que la mémoire de choses du passé non-vécu se met à nous concerner, et ce parce qu'il raconte une histoire que nous sommes en mesure de produire – même si nous ne savons rien de ces images. Les images reviennent sur un rythme mémoriel qui rappelle leur « citabilité », c'est-à-dire leur importance passée comme leur plus haute actualité. Elles peuvent surgir. Ce sont elles qui créent le régime de la hantise pour nous, comme un plan d'un lieu vide fait par quelqu'un appelle à un regard⁶²⁹. Les trous laissés entre les plans matérialisent l'impossibilité de convoquer les images comme pleines, et le film tissé, dont on voit les coutures et les béances, laisse entrevoir que le cinéma, même s'il reprend des archives, ne peut tout montrer, tout raconter. Les trous et le tissage des films reprisés de Farocki sont une duplicité nécessaire : et mémoire des images et mémoire écrite, et archives et reprises. Ses montages montrent qu'ils font œuvre de mémoire, et, parce qu'on a le sentiment que quelque chose est à reprendre, qu'on n'atteindra peut-être jamais mais qu'il faut réécrire, notre présence se décuple, accepte de ne pas voir, de ne pas avoir su même. Farocki est un cinéaste qui rend ses regardeurs inquiets pour l'histoire. « Il faut s'attacher aux images » disent ses montages, « lentement, les faire revenir en essayant de faire monter une mémoire appropriée, une mémoire que l'on pourrait comprendre malgré notre distance avec ce qui est révolu. » La « nostalgie » des images de naufrage dont parlait Farocki n'est pas qu'un sentiment envers les horreurs du passé, elle commande son écriture, dirige ses interrogations, mène ses errances. C'est parce qu'il a la sensation d'une communauté politique avec le passé que, très certainement, Farocki monte ses films ainsi. La perte qui s'immisce là, dans l'écriture, nous dit que même si on ne l'a jamais vécu ni possédé, nous pouvons entretenir un rapport à ce passé perdu. Dans les films reprisés on sent, comme dans le ressassement d'Akerman et dans les plans qu'elle tourne, que quelque chose marque les images et demande qu'on les lise, maintenant.

C - De la perte au passé sans traces : des formes reprisées pour le penser

Dans le cinéma de Farocki comme dans d'autres, la perte renvoie à la notion de « disparition sans trace » de la Shoah et de la capacité du cinéma à produire, avec une forme ou par son seul appareil, « la présence des fantômes »⁶³⁰. La spécificité de Harun Farocki, en reprenant d'images, serait peut-être moins d'évoquer la disparition en filmant les traces qui

629 Et souvent chez Farocki, ce sont elles les témoins : les images ont, contrairement aux personnes, survécu de part en part. (1.2.)

630 C'est ce que se demandent les « Conversations au Moulin » dans *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, des pages 132 à 138.

La notion de « disparition sans trace » est employée par Sylvie Lindeperg à la page 136, qui précise que la notion « n'est pas perçue en France en 1945 » et que cela mène les actualités à brandir les images des charniers comme preuve. Quant à la « production des fantômes », c'est Marie-José Mondzain à la page 133 qui insiste sur la puissance du cinéma à les « convoquer » et à les « produire » (à les montrer et les écrire). Comprendre comment Farocki s'inscrit dans ce débat est ce qui a orienté la réflexion que nous développons ici.

restent dans le présent (un lieu, un corps) qu'en cherchant dans les archives une « puissance intempestive », c'est-à-dire une capacité de l'image conservée à parler autant des morts que des vivants. Dans notre analyse de *Respite* nous avons souligné que le cinéaste s'étonnait que les images aient *filmé des corps aujourd'hui morts*, et qu'il était plutôt préoccupé par le fait de trouver des gestes pour montrer cette étrange concordance (l'arrêt sur image, le retour sur d'archives déjà vues). C'est pourquoi l'endroit où son cinéma parle de ceux qui, morts ou vivants, « réclament quelque chose de nous », semble davantage se trouver dans les formes d'écriture et de reprise à même de rendre sensible « l'importance de cette présence » à un regardeur de cinéma. Car s'il y a, comme le dit Jean-Michel Frodon « singularité du cas du cinéma »⁶³¹ à avoir enregistré la présence des corps qu'on prétendait justement effacer, quelle est la singularité des écritures filmiques qui ont présenté cette disparition avec des archives ? Quelle est ici la singularité du cinéma à pouvoir écrire le témoignage ? À le montrer au monde, au présent ? Comment le cinéma de Farocki peut-il faire penser la perte alors qu'il montre quand même des images, des archives qui plus est, qui sont des traces et documents de l'histoire ?

Une façon d'appréhender la perte dans les images, dans l'histoire et l'écriture habite les films de Farocki et définit la politique de son travail de mémoire. En ce sens un grand nombre de ses choix cinématographiques, éthiques et historiques l'éloignent de Lanzmann ainsi que nous avons pu le voir avec « l'organisation du pessimisme »⁶³² qui, bien qu'étant un concept benjaminien, définit à la fois ses projets de fictions comme *Entre deux guerres* et les montages répétitifs, ressassés, critiques de ses films plus documentaires. Pour comprendre mieux la position de Farocki quant à l'écriture de la mémoire au cinéma et comment mettre « la mémoire à l'épreuve du montage » est une stratégie d'écriture historique qui vise le partage de la mémoire de même que sa critique, il nous faut faire un pas de plus. Plutôt que de rapporter son cinéma à un matérialisme foncier il faut voir à quoi ce matérialisme engage, quelles écritures il fait naître, ce qu'il invente pour les archives et pour la mémoire des témoins : c'est en revenant au montage comme *forme-de-pensée* que les reprises d'archives de Farocki vont, en ultime lieu, entretenir avec la perte un rapport salvateur et révéler une politique de mémoire toute entière orientée vers le partage.

Les formes reprises de Farocki donnent une maigre croyance à ce que les images montrent pour enquêter sur leurs formes et leurs prétentions. Le tissu filmique ne cesse de faire revenir des images en boucles, de sauter d'un moment à l'autre de l'histoire, de retourner à encore un autre, pour nous faire appréhender la mémoire qu'il y aurait à écrire de ces

631 FRODON Jean-Michel, « Conversations au Moulin », in *op. cit.*, p. 134.

632 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » (Nouvelles thèses K), in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p 447.

images. On peut noter deux formes où cette « reprise » des archives est visible dans le tissu du montage et sert à l'écriture de leur mémoire comme mémoire : la première dans *Images du monde* ; la seconde dans *Respite*. Les deux films n'ont en effet pas la même manière de « reprendre le tissu du temps » pour produire une rencontre avec la mémoire des archives et des témoins, et inscrire la disparition.

Ils usent pourtant tous deux d'une forme constellée et fragmentée qui fait travailler les images, forme par laquelle Farocki retient le visible de faire sens pour créer autant avec ce qui se voit qu'avec ce qui ne se voit pas. Dans son « antre », dans tout ce que le film « retient » et « associe », « l'intervalle se libère, l'interstice devient irréductible et vaut pour lui-même. » C'est alors pour le temps et les images non plus seulement une forme de résistance à l'histoire linéaire et chronologique qui prend forme : avec le montage et sa mémoire processuelle, associatrice, sensible à la perte, c'est aussi *une forme de pensée propre au cinéma qui advient*, comme le disait Deleuze à propos des montages de Godard et Resnais. Il insiste sur le « morcelage » comme forme de pensée de l'histoire :

« Le ré-enchaînement se fait par morcelage, qu'il s'agisse des constructions de séries chez Godard, ou des transformations des nappes chez Resnais (morcelages ré-enchaînés). C'est pourquoi la pensée, comme puissance qui n'a pas toujours existé, naît d'un dehors plus lointain que tout monde extérieur, et, comme puissance qui n'existe pas encore, s'affronte à un dedans, à un impensable ou un impensé plus profond que tout monde intérieur⁶³³. »

Pour Deleuze, notre rapport au temps et à la pensée est le cœur de ses interrogations sur les images et l'histoire. Penser les fragmentations et aspects processuels du cinéma de l'archive de Farocki n'échappe pas à cette question. Tandis que Deleuze parle de la façon dont les « morcelages réenchaînés » sont employés par Godard et Resnais pour produire de la pensée, nous avons suggéré précédemment que les images montées par Farocki ouvrent un « espace à la pensée » comme le disait aussi Sylvie Rollet du cinéaste, ses archives fragiles, ses intervalles. Mais comment de tels montages donnent à penser l'histoire et les images ? Comment ces narrations produisent-elles de la pensée ? Si on analyse ce fragment de Deleuze, la pensée au cinéma est intéressante non comme explication mais comme *production*, non comme discours mais comme *récit*, c'est-à-dire qu'elle vient *du cinéma, des images ou du montage* et non de catégories de langage accolées au cinéma (explication, discours). D'où son intérêt pour les formes de Godard et Resnais comme « productrices de pensée » car, nous dit le philosophe, cette dernière est au cinéma comme ailleurs « en puissance » : soit elle n'a pas

633 DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 363.

toujours existé et elle « naît » par « construction de séries » (chez Godard elle se fabrique, associe, différencie) ; soit elle n'existe pas encore et « s'affronte à un dedans » au travers de morcelages toujours réenchaînés pour trouver la possibilité de se raconter (ce qu'il appelle « les nappes de passé » chez Resnais). Pour décrire le cinéma de Resnais et Godard, Deleuze n'a pas besoin de distinguer le cinéma narratif et linéaire d'un cinéma qui ne l'est pas : il propose plutôt de comprendre le lien qui existe entre des formes d'enchaînement des images et la pensée comme puissance au cinéma. Chez Farocki aussi, c'est une question de montage. Ce sont les intervalles et leur forme narrative « disjointe », trouée, non directive, qui permettent de penser les images et l'histoire. Dans les films du cinéaste, il y a tant d'espace entre chaque séquence ou chaque plan qu'il faut les relier sans même forcément déduire un rapport direct. Les images sont là, comme une constellation d'images à penser. C'est dire qu'elles nous demandent une considération pour leur présence côte-à-côte dans un même film (comme une mémoire tissée) autant que pour leur existence seule (comme une mémoire convoquée, extraite). Avec le montage comme tissu, vaste patchwork de fragments qui existent seuls et qui sont pourtant cousus, on passe d'une « représentation » (la reproduction des images à l'écran) à une « image du passé » que le montage doit être à même de produire avec ces images (un « problème », ou quelque chose à penser). C'est pourquoi chez Farocki, qui est un cinéaste de la reprise, il y a une invention du montage proprement « inédite », chaque fois renouvelée en fonction de la matière ou de l'événement à reprendre et figurer :

- il construit tantôt des séries comme chez Godard, morceaux après morceaux, « chapitre après chapitre » comme dans *Pierrot le fou*. Ce serait plutôt le régime d'*Images du monde* : un fragment – puis un autre ailleurs – puis un autre encore différent – avec des « sauts » à ré-agencer ;
- et tantôt le montage se fait comme chez Resnais, par réenchaînement de morceaux d'images, d'archives et de durées. Là, cela correspond davantage à l'intervalle à l'œuvre dans *Respite*, où nous revenons sur des morceaux de séquences déjà vus, des plans qui vont soudain être montés différemment – un coup dans une vue « naturelle », un coup plus près sur un détail, un coup sur un tout autre élément du plan (par exemple l'alternance des plans de la valise de Frouwke Kroon dans la scène du quai : une fois le plan dans sa vue normale, une fois le plan revu pour être étudié, une fois le plan recadré en plus gros plan – réenchaînés chaque fois différemment selon les besoins du récit).

Dans *Images du monde* comme dans *Respite*, le montage des images – les séparations et enchaînements qu'il invente narrativement pour l'étude des archives – permet de donner au

film de cinéma où la pensée « n'a pas toujours existé » ou « n'existe pas encore », une puissance d'écriture cinématographique pour se mettre à penser l'histoire, le temps et les images.⁶³⁴ C'est alors, et seulement alors, que l'histoire racontée par le film et son montage « désenchaîné » devient une rencontre possible avec ce qui nous échappe, et ce qui n'est pas encore pensé : l'histoire de ces archives, c'est-à-dire de nous, les rencontrant, maintenant, et tout ce qui en naît. Et même si nous n'avons pas vécu le passé en question, même si nous ne connaissons rien de ces images, des témoins qui les ont faites ou qui ont été filmés, de cette personne qui à l'écran me regarde, le régime du montage « tisse » entre les images, et entre les images et moi, un lien de présence et de pensée. Avec le film je me mets à regarder ces images, et à penser comment elles me regardent à leur tour. C'est « une histoire inclusive » que produit le film de reprise, nous dit François Niney : « l'esprit du spectateur y part en reconnaissance ; entre ici et là-bas, aujourd'hui et naguère, se trament un jeu ouvert de renvois et d'inclusions réciproques. En retournant les images au su et au vu du spectateur (...) Marker nous entraîne à en recomposer l'histoire, qui apparaît vraiment comme notre histoire provisoire »⁶³⁵. Marker est plus proche de Farocki que tous les autres cinéastes affrontés à l'histoire cités précédemment : tous les deux sont monteurs. Ils ont eu aussi cette idée de nous inclure dans l'histoire en écrivant des films avec des images déjà existantes, ainsi qu'avec des montages extrêmement mémoriels accusant de la mémoire des archives comme de la nôtre. Le film de reprise entend nous faire rencontrer le passé depuis une écriture à même de partager celui des images et de nous y inclure. Niney précise aussi cette chose importante : c'est parce que nous *voyons* et *savons* que les images sont reprises et recousues que nous pouvons, aussi, les écrire et les faire nôtres, recomposer avec elles non seulement l'histoire mais quelque chose comme notre histoire – et qu'il appelle « notre histoire provisoire ».

C'est aussi une histoire qui « ouvre » au dehors, à l'invisible, au monde, aux morts et au passé : le film de reprise joue avec la puissance du cinéma à montrer comme ne pas montrer et il nous fait sentir qu'une forme filmique écrit parfois des rencontres avec ce qui ne peut se montrer, ce qui a disparu ou que nous ne connaissons pas encore. C'est parce qu'avec un tel montage l'image y est ou y devient, clairement, comme chez Kracauer « lieu d'enregistrement de la réalité physique, de la surface des choses, (que) elle est aussi capable d'accueillir ce qui lui échappe. Matérialiste par vocation, le cinéma, qui, comme l'historien a besoin de toucher pour croire, sait aussi se montrer hospitalier à plusieurs des choses

634 Enchaîner le dedans avec le dedans de multiples fois chez Resnais – l'image mentale et temporelle, les nappes de passé – ou déplier le dehors sur le dehors et sauter de l'un à l'autre chez Godard – le monde extérieur au récit filmique qui le raconte pourtant comme un battement de cœur (« chapitre suivant désespoir ») – font penser le temps cinématographiquement.

635 NINEY François, « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans », in Philippe Dubois (dir.), *Théorème* n° 6, « Recherches sur Chris Marker », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p. 102.

invisibles qui ont le pouvoir de modifier nos existences »⁶³⁶. Selon nous, dégager dans le récit commun de l'histoire et de nos existences des forces pour la vie ne peut se faire qu'en appréhendant les trous des images, des mémoires, des récits, et la totalité qu'ils comprennent et ouvrent. Cela engage à chercher comment conférer au cinéma « le pouvoir de (faire) lever les yeux »⁶³⁷ sur ces « choses invisibles qui ont le pouvoir de modifier nos existences ». « Le cinéma est un bel objet de perte » dit Farocki : ce rapport à la perte existe effectivement dans une possibilité d'écrire cette perte, avec les moyens du films. Chez lui, les montages reprisés nous rendent proches du témoin et de la mémoire des images, *en faisant des gestes qui disent que* cette perte caractérise encore les images et le rapport à l'histoire. C'est aussi, en sous-texte, se figurer que « retrouver » le « passé en soi » est un geste qui *recouvre* et ne peut que redonner dans un « choc » ce qui a été : il le fait dans l'effet illusoire de son retour, alors que c'est la qualité de ce retour et de ce qu'il produit pour nous qu'il s'agit d'intensifier. Avec les formes reprisées de Farocki, leur propre difficulté à montrer, raconter et reprendre les archives, nous comprenons comment *même avec le cinéma* nous ne pourrions « jamais plus (...) recouvrer tout à fait recouvrer ce qui est passé. Et c'est peut-être une bonne chose. Le choc de la retrouvaille serait si destructeur qu'il nous faudrait sur le champ cesser de comprendre notre nostalgie »⁶³⁸.

L'écriture mémorielle entreprend de comprendre le lien que le cinéma entretient à la perte, surtout lorsque les « images du désastre » font s'élever « une nostalgie extrêmement douce ». Selon Farocki celle-ci donne envie, peut-être pour comprendre ce sentiment, de chercher « d'autres images d'autres naufrages, qui fixent pour l'éternité ce qui a été perdu »⁶³⁹. Le film de montage est le lieu de cette enquête, par ses archives *naufragées* et par leur reprise *mémorielle*. À sa vue nous pouvons entrer dans l'histoire non par « choc » mais dans une *fragilité conjointe* entre celle du film et celle que nous pourrions éprouver à rencontrer ces images du désastre qui, malgré tout, font partie de notre temps : d'abord grâce à *l'inclusion* du film de reprise et à son écriture mémorielle qui nous engage dans l'histoire ; ensuite grâce à *l'ouverture* du film à ses propres puissances à montrer ce qui ne se voit pas – ce qui, dans le film « reprisé », permet de rencontrer le passé même si celui-ci ne peut plus se figurer.

636 MACÉ Arnaud, « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écriture de la hantise », *Cahiers du cinéma*, octobre 2007, p. 71.

637 BENJAMIN WALTER, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 383.

638 BENJAMIN Walter, « Enfance Berlinoise », in *Sens Unique*, Les Belles Lettres /Maurice Nadeau, Paris, 2007, pp.76-77.

639 FAROCKI Harun, « Hommage », in *Trafic* n° 45, printemps 2003, p. 71.

Véritable tissu tout plein d'accrocs, de coutures et de reprises, le montage possède chez Farocki une façon de tisser les archives, les temps et les regards qui donne à comprendre physiquement ce qu'est une mémoire *de* cinéma, c'est-à-dire toute la valeur d'une écriture qui en accuse les trous, les pertes, les résistances. Aussi dans son cinéma de l'archive, l'écriture de la mémoire est constituée de multiples formes de mémoires ennemies, horribles, illisibles, impartageables – ce qui rend ses films parfois irrespirables. Mais c'est bel et bien cette histoire-là qu'ils écrivent, celle des « actes de mémoire », leurs formes, leurs désirs, leurs éthiques. Ils donnent à la mémoire un lieu où la « guerre » peut avoir lieu sans renvoyer chaque interlocuteur à sa position mais en le mettant à l'épreuve des formes et des forces : le film de montage.

Nous avons vu dans cette partie comment Farocki va, dans son cinéma, de la mémoire impartageable des procès à celle des films et cherche à montrer à chaque fois pour quelles raisons touchant à la représentation cette mémoire n'a pu être partagée. Question de formes, question de reprise, d'éthique et d'écriture que les tissus reprisés de ses montages tentent de rendre sensible à son regardeur. Au fond, on est passé de films qui prétendaient user d'un processus de mémoire pour partager l'enquête que le cinéaste mène autour des archives à une narration tissée, espacée, mémorielle et reprise pour comprendre les fragments politiques que sont les images, de leurs prises à leurs écritures. La reprise de la mémoire doit s'exercer dans une distance *et* un partage, double condition pour qu'une rencontre puisse avoir lieu avec cette mémoire, ainsi que nous l'avions vu pour le témoin et son écoute.

Les films de Farocki renvoient aussi toujours les images, les témoins et la mémoire aux usages qui en sont faits. Selon nous, c'est à cet endroit que nous nous mettons à comprendre la force d'un geste tel que le cinéma pour partager la mémoire, en même temps qu'il remet chacun (témoin, procureur, historien, décorateur, cinéaste, monteur...) à l'endroit politique où il se trouve en fonction de ce qu'il entreprend en propre pour faire « acte de mémoire ». Du décorateur d'*Holocaust*, en passant par le procureur Gideon Hausner et sa façon de faire venir les témoins à la barre pour un projet, au tribunal Russell devant lequel, à Stockholm, Thai Binh Dan fait une déposition que Farocki rejoue dans *Feu inextinguible*, nous avons vu combien la mémoire et le témoignage couraient le danger d'être « utilisés », notamment pour l'empathie plus grande qu'ils apporteraient au passé et à l'histoire. Mais Farocki ne se résout pas à un tel portrait. Il tente aussi de redonner, par le médium cinéma, les puissances de partage qu'il voyait absentes ailleurs. Il réussit ce projet au point où la mémoire d'une chose que nous n'avons pas vécue – comme les camps par exemple – devient une chose qui nous regarde et nous requiert. Il réalise cela grâce au film de montage qui, à force de trous et tissages, écrivent la mémoire des archives dans une guerre et un partage. Enquêtant sur la prétention à la mémoire des archives, le cinéma reprisé de Farocki, en tant qu'objet qui

assume son propre rapport avec la perte – offre à l'histoire des puissances de représentation insoupçonnées dont la force est, plus qu'historique ou cinématographique, une possibilité de lire les images et la mémoire à l'aune de leur politique.

2.2.3.3. Le film de mémoire « vient à bout de tout sauf des blessures »

« Ne faudrait-il pas dire, au contraire, que le temps vient à bout de tout *sauf* des blessures ? » Cette phrase de Marker (*Sans Soleil*, 1984) que nous avons placée en exergue de cette partie sur la mémoire et le montage offre une dernière perspective. Comme dans *Sans Soleil*, le film de montage chez Farocki semble fait d'une sorte de mémoire difficilement définissable dans ses fonctions alors qu'elle est, dans son étoffe, visiblement explicite : fragments, liens, tissages, retours, rebonds, répétitions, rebours, oublis, réminiscences, voix, images, colorisations, recadrages, décadrages, plans fragiles – en sont les maigres éléments dont il ne vaut même pas la peine de faire la liste. Dans le cinéma documentaire de Farocki comme chez Marker, c'est surtout la capacité à produire de la mémoire par des formes filmiques qui permet au « sujet » concret (l'histoire, le vécu, le passé, la disparition) de trouver mieux qu'une expression – une traduction. Cette traduction, nous le verrons, est ce qui fait des films de Farocki des œuvres de mémoire pour le témoin (A).

C'est aussi à la diffusion de ses œuvres que, aussi bizarrement qu'anedoctiquement, nous consacrerons quelques paragraphes révélateurs de la position de Farocki dans le cinéma qui écrit la mémoire (B).

Et enfin, nous concluons sur l'importance des formes mémorielles choisies par le cinéaste pour voir ce que seraient les qualités politiques, historiques et cinématographiques d'une mémoire *de* film, ce qui fera office de conclusion à ce long travail intitulé « La Mémoire à l'épreuve du montage ».

A – L'œuvre de mémoire : de l'information-communication à la traduction

Même si elles ont la capacité d'actualiser le passé en interrogeant les images à l'aune de leur politique, les formes mémorielles de Farocki ne rédiment pas le passé, n'apportent aucune rédemption réelle aux morts. Si le montage a une fonction de partage et de ré-appropriation de la mémoire, c'est un terrain encore fragile : la vigilance du cinéaste, la permanente remise en cause de ce partage, le renouvellement des gestes de reprises cinématographiques comme celui des questions historiques, et les infimes différences éthiques entre deux traitements mémoriels qu'on peut lire dans ses films, tendent à le prouver. Les films peuvent-ils vraiment permettre de regarder en face l'immensité de la perte ?

Surtout les formes de Farocki admettent que cette fragilité ne peut être résorbée, absorbée, dissoute, dans « une forme qui en joue le jeu de la compréhension réglée »⁶⁴⁰. Il semblerait que « ce spectacle idiot, plein de bruit et de fureur » il ne soit « pas question de le rendre »⁶⁴¹ dans un film, comme disait Debord. Ni l'histoire ni le film ne se racontent comme un résultat chez Farocki, parce qu'ils ne sont ni l'un ni l'autre réductibles à des faits et à des informations, à une communication. Dans la différence entre le film classique et le film de mémoire, l'histoire et le choix de la mémoire comme dimension processuelle, se joue en effet celle qui réside entre l'information-communication et l'œuvre qui se voit comme « traduction ». « Il faut détruire la mémoire dans l'art, et ruiner les conventions de sa communication » énonçait Debord ensuite. Qu'est-ce que ça pourrait vouloir dire dans l'optique d'une traduction filmique de l'événement historique ?

Farocki construit, en renouvelant toujours les formes mémorielles pour la matière à reprendre, en reprenant en permanence le tissu du temps – un cinéma qui se refuse « à toute communication », qui y est « irréductible »⁶⁴². Ce que Debord énonçait un peu comme un mot d'ordre (« il faut détruire la mémoire dans l'art... »⁶⁴³) il savait lui-même devoir le « réaliser dans les actes »⁶⁴⁴. Cela signifie aussi que l'artiste soit non pas « une subjectivité marginale » qui décide pour les autres ce qu'il faut penser du film ou de l'histoire mais plus une « instance ». En se mettant en scène visiblement (2.1.) et en fragmentant ses films (2.2.) Farocki refuse aussi le mot d'ordre de l'art qui « enseigne » : « L'art sera cette activité qui à l'inverse du travail ne s'épuisera jamais dans son propre accomplissement. Ce sera la sphère du geste enchanté où la personnalité exceptionnelle de l'artiste rendra sous forme de spectacle au reste des hommes l'ensemble des formes-de-vie qu'il lui est désormais interdit d'assumer »⁶⁴⁵ est-il dit dans un film anonyme sur *La Vie nouvelle*⁶⁴⁶. Cette phrase ne désigne pas son réalisateur Grandrieux, mais ce que de telles positions « artistes » ont d'insoutenables. On pourrait presque croire que Debord et Farocki assument parfois de telles positions, avec leurs airs d'enseignants : Debord a l'autorité de sa voix, Farocki la méticulosité du déconstructeur. Si on observe pourtant ce que font vraiment ces cinéastes, et comment ils le font, on voit dans leurs écritures des éléments qui résistent précisément à cette réduction du film à un discours de l'auteur. Debord avait une façon très marquée de mettre en scène ses amis, qui faisait la politique du film : une « expression suffisante d'eux-mêmes, concrètement »⁶⁴⁷. Il ne se situe

640 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962).

641 *Idem*.

642 DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux Régimes de fous : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 298.

643 *Critique de la séparation*, Guy Debord (1962).

644 *Idem*.

645 *Essai sur la vie nouvelle, la vie nue, et son assumption*, film anonyme (2009).

646 *La Vie nouvelle*, Philippe Grandrieux (2000).

647 *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, Guy Debord (1959).

jamais ailleurs que là où il est lui, et redonne son rapport avec la ville, les marchés, les cafés et bistrots jusqu'à ce que « comme dans la vision brouillée de l'alcool, la mémoire et le langage du film se défassent ensemble »⁶⁴⁸. L'énonciation, le propos, les visages de ses amis et le montage défait – sont les coordonnées de cette écriture et de son partage pour nous. Chez Farocki, le geste de « don » constitutif de ses films (qui « montrent » plus qu'ils ne représentent) et la dimension co-productive du spectateur (qui agence, pense, relie) participent à faire du film une épreuve, une écriture et une traduction partagées. Ses gestes cinématographiques et sa personnalité ne sont ni « enchantés » ni « exceptionnels » : ils sont toujours mis en relation avec ce dont ils s'emparent. « Le cinéaste y fait un métier comme un autre, pour le filmer il faut passer de ce que sa main fait à ce qu'il regarde » disions-nous dans le chapitre précédent.

Faire du film une traduction exige une poétique, c'est-à-dire une technique d'écriture qui rende possible cette traduction, et non la communication. Le cinéaste Harun Farocki, agenceur, repriseur, fait des films dont la fragilité visible rend possible qu'ils ne communiquent pas simplement l'histoire, un témoignage, une mémoire, ou, nous l'avons vu, le film lui-même. « Mais que *dit* une œuvre ? Que communique-t-elle ? » demandait Benjamin dans de *La tâche du traducteur*. « Très peu à qui la comprend » répondait-il aussitôt, refusant pour sa part que ce qu'elle ait « d'essentiel » soit « communication » ou « message »⁶⁴⁹. Ainsi traduire, ne serait-ce pas cet acte précis qui consiste à s'éloigner et du message communiqué et de l'artiste réalisé pour se trouver à l'endroit où une œuvre *se donne à comprendre* ?

Traduire c'est ne rien donner à comprendre en propre. Il s'agit avant tout de faire de l'écriture un geste de don. Si Farocki dit n'avoir dans ses films « rien atteint qui corresponde au zen intellectuel de Foucault »⁶⁵⁰, il a néanmoins, comme le philosophe, écrit ses films comme « des invitations, des gestes faits au public »⁶⁵¹. Rapportant ce propos de Foucault au début de son article intitulé *L'Histoire entre deux rives*, Arlette Farge commente : « Définir le livre comme geste est d'une exigence suprême, et si l'histoire se considérait ainsi en "invitation" et en "geste", elle pourrait s'écrire sans jamais "mimer la mort pour entrer dans le royaume des morts" ». Dans *le geste comme traduction* plutôt que comme mimésis ou récit explicatif, l'histoire et le cinéma « entre(nt) dans le royaume des morts » depuis celui des vivants, dans une relation à ce passé. Parce qu'il se situe après et que, comme le dit Farge, « il sait la fin de l'histoire » l'historien ne peut donc « jamais l'énoncer en innocente naïveté, en son insolite brusquerie, en ses précipités les plus souvent incompréhensibles. Avec le geste

648 *Critique de la Séparation*, Guy Debord (1962).

649 BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 244.

650 FAROCKI Harun, « Duisburg, trente ans après », *Trafic* n°61, printemps 2007, p. 69.

651 FOUCAULT Michel cité par Arlette Farge, « L'histoire entre deux rives », in Didier Eribon (dir.), *L'Infréquentable Michel Foucault : renouvelaux de la pensée critique*, EPEL, Paris, 2001, p. 169.

ainsi prescrit, la fébrilité devient l'âme de la recherche, son inquiétude devient ressource. Le geste inquiet est le geste inquiet du chercheur »⁶⁵².

Dans un film, « comprendre » constitue parfois un empêchement pour « atteindre » à ce qui s'y joue. Ainsi Farocki opte-t-il pour la fragmentation et la lenteur pour réduire cette compréhension trop rapide et lui apposer cheminements, processus, épreuve. C'est une « traduction de l'événement ininscrit »⁶⁵³ mais aussi *une traduction opérant à l'échelle du film et de l'histoire* à laquelle mènent ses films montés comme des agencements, comme une mémoire, comme des gestes faits pour nous. Si concernant les films sur les camps la dimension d'événement ininscrit est exacerbée, la dimension de traduction est moins évidente pour tout autre événement historique que le film re-présente. Daney emploie la formule « il fallait trouver une forme » au sujet de Resnais réalisant *Nuit et Brouillard* au sortir de la guerre (1954) et nous avons vu à quel point cette invention était à réitérer à chaque création, pour chaque film. Au fond les formes reprises de la mémoire ne « communiquent rien » à comprendre, elles inventent des manières de reprendre l'archive qui, par leur esthétique, traduisent ce qu'on voit dans une forme. C'est « comme si les images avaient précisément (...) la vertu – peut-être la fonction – de conférer une plasticité, intensité ou réduction de l'intensité aux choses les plus affrontées de l'existence et de l'histoire »⁶⁵⁴ disait Didi-Huberman.

En plus de nous « affront(er) aux choses de l'existence et de l'histoire » en se confrontant aux images et à leur écriture, le choix de la mémoire comme forme cinématographique semble faire office, chez Farocki et d'une façon similaire à Ginzburg, d'« attitude expérimentale » envers l'écriture du film et de l'histoire. Elle est comme un envers où peut enfin se conduire cette expérimentation nécessaire pour qui a conscience de la « construction » historique et filmique, et l'intègre comme donnée d'écriture des images d'un bout à l'autre du film. En effet, Carlo Ginzburg, qui a écrit ses livres d'histoire comme des processus de recherche, décrit cette « attitude expérimentale » selon lui fondatrice du « groupe des chercheurs italiens de la micro-histoire » comme étant : « fondée sur une conscience aiguë que, loin d'être *données*, les phases qui scandent la recherche sont *construites*. Toutes : l'identification de l'objet et son importance ; l'élaboration des catégories à travers lequel il est analysé ; les critères de la preuve ; les modules stylistiques et narratifs à travers lesquels les résultats sont transmis au lecteur »⁶⁵⁵. Ginzburg remet ici l'histoire à l'endroit de son écriture – qui contient choix épistémologiques et décisions poétiques, méthode et politique entremêlées.

652 FARGE Arlette, « L'histoire entre deux rives », in *op. cit.*, p. 169.

653 ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 88.

654 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 183.

655 GINZBURG Carlo, « Micro-histoire : deux ou trois choses que je sais d'elle », in *Le Fil et les Traces : vrai, faux, fictif*, Verdier, Paris, 2010, p. 399.

Il ne séparait pas cette dernière de la possibilité pour le lecteur d'être associé à l'enquête afin que l'histoire des archives se mettent à nous soucier autant que l'historien – ce qui nous rendait particulièrement, dans *Le Fromage et les Vers*, solidaires de Mennochio. Le cinéaste Harun Farocki, en insistant sur le processus de recherche et d'écriture dans ses formes filmiques, permet à son cinéma historique de ne rien délivrer de façon positiviste pour inventer une histoire à la fois solidaire du témoin et une histoire à la fois qui se « donne » tout à fait différemment qu'un film à thèses. La technique narrative chez lui, empruntant ses formes à la mémoire, montre qu'elle transmet les résultats en écrivant, et permet au lecteur de traduire aussi le geste du cinéaste, voire d'en évaluer la teneur. Et comme chez Ginzburg : ce qui importe au cinéaste, ce qui fait son intérêt pour telle image ou telle période, archive, témoignage de l'histoire, se transmet ainsi au regardeur qui s'en soucie et se sent regardé à son tour.

En somme, le cinéma de Farocki ne peut pas grand chose, il est fait de plein de puissances-impuissances, mais c'est sa façon de tenir absolument compte de toutes les conditions de possibilités de la narration d'une mémoire dans un film que celle qu'il met en jeu devient vraiment au bout du compte une mémoire « pour le témoin ». Jamais obscène, ne proposant jamais à quelqu'un d'occuper la place qu'il n'occupe pas ou de parler pour un autre, il fait du film un espace de partage rare, comme il en existe peu au cinéma. Aussi ses films, en « réécrivant la mémoire comme on réécrit l'histoire » montrent qu'il faut en permanence « reprendre le tissu du temps »⁶⁵⁶, appréhender les documents, poser des questions, chercher comment écrire la mémoire. Les béances du montage autant que ce qu'il tisse désignent le rapport singulier à la perte que peut entretenir le film de reprise comme œuvre de mémoire : il se réécrit toujours car il ne cherche pas à venir à bout des blessures.

La mémoire comme forme d'écriture permet en effet d'aborder le cinéma à l'endroit où il peut quelque chose, *lui*, pour la mémoire : le cinéma ne peut rien d'autre que ce qu'il peut, il ne répare pas, ne rédime rien, mais peut travailler à montrer, donner à voir, penser. Cette écriture toujours réitérée qu'on voit dans les films de Farocki à leur dimension foncièrement reprise, permet d'affronter la réminiscence d'événements de l'histoire avec ce que Warburg appelait une « sagesse passionnée », "Besonnenheit" en allemand : « terme éthique utilisé en allemand pour rendre la valeur de la *sophrosynè* grecque, qui signifie tout à la fois mesure, détachement, équilibre »⁶⁵⁷. Warburg savait en effet que pour affronter la survivance, et en particulier celle des images, il fallait « une guérison infinie », un travail sur le chaos, un « ordonnancement des figures »⁶⁵⁸ qui rendent compte de notre rapport au réel et non de son

656 *Sans Soleil*, Chris Marker (1984).

657 WARBURG Aby et BINSWANGER Ludwig, *La Guérison infinie*, Payot & Rivages, coll. Bibliothèque Rivages, Paris, 2007, p. 252.

658 FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1986, p. 41.

équilibre préalable ou *a priori*. C'est ce qu'il a développé dans sa propre technique de « montage ».⁶⁵⁹

Avec la perte comme « guérison infinie » – avec la perte comme ce qui montre que « le temps vient à bout de tout *sauf* des blessures » – on retrouve aussi le rapport que le cinéma de la reprise entretient en propre avec la « survivance » au sens de « hantise », et comment le montage d'archives peut inventer avec ses propres puissances une « scène hospitalière à la loi du fantôme, à ce qui n'est ni vivant ni mort, hospitalière à la loi de la mémoire »⁶⁶⁰. Pour affronter le retour des archives telle que celle des camps, la forme choisie par Farocki est très warburgienne. Le montage semble aller de la réminiscence à son écriture, de l'étonnement et effroi procurés par les archives à leur saisissement depuis ces sensations, *attaché à traduire filmiquement autant la revenance que ce que fait cette dernière au présent*. Ce dont Rollet tire les justes conséquences pour *Respite* et *Images du monde* lorsqu'elle précise que la mémoire construite par les films « est toutefois à entendre comme celle de l'immémorial de l'événement, car de ce qui n'a jamais été vu, il ne peut y avoir de figure qu'après-coup. "Figure" et non "représentation", qui restaurerait simplement la visibilité de l'événement »⁶⁶¹. Les narrations et montages de Farocki « font signe » vers l'événement et ne prétendent jamais le représenter tout à fait ; ils permettent d'être « hospitalier » à la mémoire, aux fantômes, *à ce qui est survivant* et qui « reste » : qu'il soit quelqu'un, une archive ou une image, il est le « seul témoin » à accueillir. C'est ainsi que le terme de « figure » admet dans son cinéma mémoriel deux sens conjoints, qui font de ses films *des films pour le témoin* : à la fois c'est le montage et ses résistances à représenter qui montrent qu'il faut plutôt *donner physionomie* à l'événement ; à la fois il s'agit que, nous regardeurs, nous puissions l'appréhender depuis notre expérience et notre temps (l'après) – tout en remplissant une exigence pour le témoin, celle de faire un film qui puisse lui *redonner figure*. L'écriture fébrile de Farocki rend compte de cette exigence en « résistant à la référence » en lui « opposant une opacité », en se refusant à « représenter tout court » et en « multipliant les médiations ». Comme l'écrit Sylvie Rollet en dernier lieu : « À l'épreuve de la Catastrophe, l'image-témoin en est réduite à faire signe vers ce qui lui manque, définitivement »⁶⁶².

659 WARBURG Aby et BINSWANGER Ludwig, *op. cit.*, p. 190. Nous faisons allusion à un fragment biographique dans lequel Warburg raconte un souvenir d'enfance où « la réminiscence d'une illustration illustrée de Balzac » lui fait comprendre « trop tôt » pour sa « constitution nerveuse » qu'il commence à appréhender « la peur suscitée par l'incohérence et la force disproportionnée de souvenirs visuels (...), l'angoisse qui fait naître le chaos, et la tentative d'instituer un ordre intellectuel dans ce chaos » qui feront son travail d'historien de l'art.

660 DERRIDA cité par Sylvie Rollet, *Une Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011, p. 40.

661 ROLLET Sylvie, *op. cit.*, p. 41.

662 *Idem*.

B – L'œuvre de mémoire et sa diffusion

« Le matériel brut était silencieux, alors je l'ai gardé tel quel et ai seulement ajouté quelques intertitres. Je voulais que ce soient les images elles-mêmes qui parlent, écrit Farocki de son projet de mise en scène silencieuse des archives de Breslauer (*Respite*, 2007). La télévision ne montre aucun film silencieux. De la musique, du son ou un commentaire sont toujours ajoutés de peur que les regardeurs ne pensent immédiatement qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec la transmission, ou leur téléviseur. Donc je n'ai même pas cherché d'argent de la télévision pour ce projet. Mais la chaîne "TV channel 3sat" a vraiment montré le film sans son en 2009, bien qu'à une heure très tardive – peut-être que cela a échappé à l'attention des programmeurs haut placés. Inge Classen, qui l'a programmé, m'a dit qu'une seule fois elle avait (« she had only once ») montré un film sans son, *Un chant d'amour* de Jean Genet. »⁶⁶³

L'ironie qui habite ce fragment désigne la place que de tels films occupent dans l'audiovisuel, le cinéma, l'art. Elle montre l'exigence de Farocki pour faire œuvre de mémoire, qui ne plie pas ses propres gestes aux conventions des programmeurs et diffuseurs. Surtout il semblerait que cette histoire raconte combien *c'est notre pensée du film et de ce qu'il doit être* (une narration en musique, avec un commentaire, une histoire linéaire) qu'il est difficile de changer, perturber, renouveler, et par extension : de partager l'importance d'une forme telle que Farocki l'invente, même s'il déploie toute son ingéniosité et sa générosité à « donner » les tenants de son écriture. *Nuit et Brouillard* (1954) est passé à la télévision de nombreuses fois, et pourtant, la forme du film était pour l'époque audacieuse... Quels que soient les cadres de réalisation, production et diffusion de leurs films respectifs, ce qui importe est la façon dont Farocki et Resnais ont tous deux réalisé un film dont *les gestes de cinéma* correspondent à un état de la mémoire sociale sur les camps, à la nécessité de la mise en scène et réécriture de l'archive, en comprenant ce qui la travaille de l'intérieur comme plan de cinéma et comme image enregistrée par quelqu'un. À ce sujet, Sylvie Lindeperg évoque l'intuition de Resnais quant à l'emploi, à l'époque, de certaines images comme celle de Settela Steinbach et celle du train de Westerbork, celui-ci pressentant à la vue des archives les spécificités du camp de transit et celles d'un gros plan fait sur un visage aussi. Dans le film de Resnais il y a également, même si leur lecture n'est pas encore informée, « les pièces alors éparses de l'Album d'Auschwitz et les quatre photographies clandestines du Sonderkommando de

663 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Eshun Kodwo (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 239.

Birkenau »⁶⁶⁴, avec lesquels l'équipe de recherche du « film avait déjà, sans même le savoir, pris connaissance des seuls documents connus à ce jour qui furent enregistrés pendant la période nazie aux abords de la chambre à gaz (...). Mais cette rareté, liée à la politique nazie d'invisibilité du génocide, ne leur était tout simplement pas perceptible. C'est dans ce va-et-vient entre le sentiment d'incomplétude et l'état lacunaire des connaissances de l'époque sur les sources iconographiques *qu'il faut appréhender le geste du monteur et du cinéaste* »⁶⁶⁵. En effet ce que Resnais invente, c'est une *construction* qui ne raconte pas un savoir mais qui fait état des connaissances, état qui, dans son écriture et incomplétude, sa considération comme telle, correspond non seulement aux camps eux-mêmes mais à notre possibilité d'en connaître l'histoire et de l'écrire au cinéma : « *Nuit et Brouillard* contribua aussi de manière décisive à construire le regard des contemporains sur le système concentrationnaire en même temps *qu'il inventait, dans l'inquiétude, un geste de cinéma* pour se tenir devant l'événement »⁶⁶⁶.

Un *geste de cinéma*, l'expression revient deux fois mais légèrement modifiée chez Sylvie Lindeperg. Selon c'est bien cela qui dans un film rend l'histoire aussi inquiète que contemporaine, aussi réelle qu'écrite : parce qu'elle n'est pas représentée mais traduite par l'art. Hormis les différences de contextes (mémoriels, sociaux, cinématographiques) et celles de leurs formes filmiques, Resnais et Farocki ont tous deux (comme cinéastes qui font œuvre de mémoire avec un film d'archives) *mené une recherche constante autour des gestes de cinéma à faire pour porter cette mémoire dans le présent, la questionner, la monter, la mettre en scène*. C'est à cet endroit que leur film sont « irréductibles » et « exigeants » tout à la fois. Les formes mémorielles de Farocki ont pour qualité d'être extrêmement sensibles à la singularité des images, comme à leur contexte de prise et de reprise(s). C'est ce dernier trait qui le différencierait peut-être le plus de Resnais. Néanmoins comme chez le réalisateur, ses gestes de montages semblent se décider et se lier intimement à une écriture de la mémoire filmique comme transmission, « mais c'est une modalité particulière de la transmission, parce qu'il y a à la fois du plein et des trous dans le film, il ne s'agit pas de communication. Ses apories, ses contradictions, ses impuissances autant que ses accomplissements font sa puissance »⁶⁶⁷ disait très exactement Jean-Michel Frodon du cinéaste de *Nuit et Brouillard*. Ce à quoi il nous faudrait ajouter pour les films de Farocki : « font sa dimension traductive, son partage ». Le geste « artiste » n'est pas le geste d'une personne comme entité qui se résorbe dans sa subjectivité ; « geste » ici veut dire qu'il est une *recherche*, une *construction* et une *traduction*. Il est *écriture de la mémoire* avant de se penser transmission d'un message et c'est pourquoi

664 LINDEPERG Sylvie, « Nuit et Brouillard, l'invention d'un regard », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, p. 92.

665 *Ibidem*, pp. 92-93.

666 *Ibid.*, p. 85.

667 FRODON Jean-Michel, « Conversations au Moulin », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, p. 152.

les films qui oeuvrent avec des gestes sont, fébrilement, une invitation pour « nous tenir devant l'événement »⁶⁶⁸.

Une seconde anecdote sur « l'œuvre de mémoire » et sa diffusion nous informe de la lutte contre l'indifférence que Farocki mène autour des formes de témoignage et de mémoire. Ce fragment de texte suit directement le premier sur la diffusion de *Respite* à la télévision. Dans la continuité du travail de Wieviorka mais pour le monument et le film, Farocki par cette histoire fait signe vers nos traitements de la mémoire. Plus que confirmer « l'ère du témoin » (son écoute développée, sa victimisation, ses célébrations, l'injonction à témoigner, sa place dans l'espace public et les médias), l'anecdote montre Farocki en « organisateur du pessimisme », s'attachant, comme dans ses films, moins à historiciser l'évolution des témoins qu'à repérer ce qui est créateur ou révélateur d'indifférence pour la mémoire. Notre rapport au film y est central, comme dans cette histoire :

« Quand nous étions à Washington en 2003 pour faire des recherches aux archives pour *Eye / Machine* et *War at distance*, nous avons remarqué que presque chaque personne qui visitait le Mémorial de la Guerre du Vietnam touchait soit la pierre soit les noms des plus de 50 000 morts qui sont gravés là. C'était l'idée d'Antje (Ehmann) de faire un film ou une installation sur les comportements de ces visiteurs, ou d'autres, visitant des Mémoriaux dans le monde entier. L'opportunité de réaliser ce projet est venue un peu plus tard, quand Christophe Schenker de l'Académie des Arts de Zurich nous a invité à faire une œuvre qui serait présentée dans un espace publique. Durant les années qui ont suivi, nous étions toujours à la recherche de lieux où des gens toucheraient une pierre ou une sculpture. Les visiteurs de la Cathédrale St Pierre de Rome touchaient probablement le pied de la sculpture de Petrus afin d'obtenir un peu de sa sainteté. Mais dans l'Église Jésuite de Munich ils caressaient la joue du buste de Père Rupert – qui était un anti-Nazi – pour lui rendre hommage ou pour le consoler pour ses souffrances ; alors ici ils veulent donner et non obtenir. Nous avons filmé de nombreux types de touchers magiques, efforts pour transmettre quelque chose d'invisible.

L'installation fut installée à une station de tram à Zurich. Un écran plat a été posé à côté de toilettes. Quand je suis venu à cet endroit juste avant l'ouverture officielle, j'ai vu qu'il y avait un banc devant l'écran avec deux clochards assis dessus. Ils semblaient déjà connaître très bien le film et prédisaient ce qui venait après. Mais la plupart des gens qui attendaient le tram ne donnait pas à l'écran un

668 LINDEPERG S., « Nuit et Brouillard, l'invention d'un regard », in *op. cit.*, p. 85.

second regard. Quand des tables de bar avec un apéritif ont été installées, j'ai parlé à un technicien de comment nous pouvions améliorer la qualité du son. Puis il y a eu un klaxon derrière nous : un véhicule de nettoyage approchait de la station. Deux hommes ont commencé à nettoyer le sol avec un appareil à haute-pression. Un passant a pris des photo de ceci, après quoi un homme du nettoyage a menacé de le frapper. Ça a dû m'intimider parce que, quand l'un de ces hommes a aussi commencé à nettoyer le mur où mon écran était incrusté, je fus frappé par la pensée que la station de tram avait déjà été impeccablement bien nettoyée avant même qu'ils ne commencent à le faire. Le moment qui suivit l'écran s'éteignit. Quand le technicien l'a regardé, de l'eau coulait de l'installation. Il n'y eut donc pas de cérémonie d'ouverture. (...)

D'habitude il faut expliquer un film pour avoir de l'argent pour le faire. Ici la politesse m'a demandé d'expliquer mon film après que j'ai dépensé l'argent dessus. L'équipement avait été payé par la ville de Zurich, et les travailleurs municipaux l'avaient détruit. Cela a pris quelques semaines avant qu'ils ne trouvent un moyen de réparer les dégâts. »⁶⁶⁹

Dans cette histoire telle que Farocki la raconte il y a deux éléments quasi-contradictaires qui fournissent le problème et la façon de l'appréhender : d'une part il y a l'idée d'un film sur les Mémoires et leurs « touchers magiques » ; d'autre part il y a le film que lui-même fait, l'œuvre de mémoire, exposée à une station de tramway et à laquelle tout le monde, sauf deux clochards, est indifférent. L'arrosage constitue le point ultime de la dérision. Farocki finit sur une considération économique sur les films, qui n'est pas la conclusion réelle de l'anecdote mais seulement son excipit. En réalité c'est la contradiction entre la mémoire et l'indifférence, la construction et la destruction qui, comme ceux qui touchent des statues pour « obtenir » quelque chose et ceux qui les touchent pour « donner », fait de cette anecdote une critique de la présence de la mémoire dans l'espace public, par les monuments ou par les œuvres. Le Mémorial, ou monument aux morts, est souvent critiqué dans les films du cinéma documentaire. N'est-ce pas parce qu'il y a concurrence entre le film comme œuvre de mémoire « vive » et le monument aux morts comme reconnaissance et célébration réelle mais qui use de « pierres froides » ? Robert Kramer, dans *Route One USA*, faisait parler Doc face à la caméra devant le Mémorial de la Guerre du Vietnam de Washington. Comme un peu plus tôt il parlait du bingo auquel sa mère l'avait amené pour le montrer à ses amies, il s'adresse au filmeur. Avec un petit air de désespoir il dit du bingo : « c'est tout ce que les gens ont » ; avec

669 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 239-240.

un air de colère devant le Memorial qui s'étend, noir, de tout son long derrière lui, alors que le filmeur dit « c'est le seul endroit où les gens peuvent aller, une de nos rares pierres qui parle », il « lui reproche sa froideur qui ne reflète plus rien que le noir de la nuit »⁶⁷⁰.

Nous rapportons ces scènes de *Route One USA* au cinéaste Farocki afin de tenter de comprendre ce qui se joue, pour les films, dans la critique de la mémoire collective et de ses formes, comment nous la regardons, la vivons. Il y a peu de rapport entre le film et le monument, sinon lorsqu'ils sont exposés dans l'espace public ; au bon gré des visiteurs de les ignorer tous les deux. La présence forcée des monuments dans la ville ou le village ne date pas d'hier, on l'accompagnait même autrefois d'une visite patriotique ou républicaine. Mais le film ne craint pas moins l'utilitarisme ou l'indifférence. S'il n'est pas exposé dans la rue, le film de cinéma se diffuse en salle ou à la télévision et le spectateur peut toujours éteindre l'écran. Cependant, il y a une chose que le film de mémoire contient d'irréductible : à la manière d'un livre il est *écrit*, c'est-à-dire qu'il *dispose*, dans une écriture, un *récit*. Fait au cinéma d'images et de sons celui-ci écrira toujours, avec des gestes de cinéma, ce qu'il écrit. Sa reproductibilité et sa conservation ne sont pas forcément en cause dans le fait qu'il écrira toujours ce qu'il écrit. Il s'agit plutôt, ici, de considérer que l'écriture dispose *en elle-même* du rapport que nous pouvons entretenir avec ce qu'elle montre, donne à voir, à entendre et que c'est à cet endroit que le cinéaste, en tant qu'écrivain d'images et de son, est investi d'une mission. Sa tâche n'est pas de diffuser, de colporter, d'exposer (bien qu'il faille que l'œuvre existe) mais d'écrire et de faire des gestes qui écrivent la mémoire sans heurter les images, sans faire honte aux morts et au présent. Cette tâche ce sont les gestes de cinéma qui la réalisent. Et ceux de Farocki (comme l'atteste cette histoire) tiennent précisément compte qu'il faut *donner* ce que l'on raconte et pas simplement le jeter indifféremment dans un lieu. Architecturalement le mémorial contient-il des éléments qui, comme l'écriture du cinéma de Farocki, permettrait de faire de lui une écriture de la mémoire collective comme « rapport », « relation », « rencontre », c'est-à-dire une écriture capable de don et de lien ? Ou sommes-nous condamnés simplement à l'horreur de son étendue dans un paysage et à juste tenter de toucher l'invisible ? Ce sont les formes de nos mises en scène qui sont visées là, et leur capacité de partage. Le cinéma de Farocki tient compte de ces dispositions du monde social, du monde du cinéma, de l'histoire, du témoignage et de la mémoire à accueillir l'invisible, la perte, l'indifférence – et écrit, comme il peut, avec eux. Il les intègre dans son écriture pour, peut-être, modifier l'état de faits dont ils proviennent. Même s'il lui est arrivé ironiquement cette sinistre histoire (qui montre par les faits ce que l'installation prétendait questionner) la force de l'anecdote qu'il raconte vient de sa simple description de la scène : comme dans ses

670 CHAMEROIS Gilles, « Aller, revenir, tisser un abri : *Route One/USA*, de Robert Kramer (1989) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 11 janvier 2014. URL : <http://transatlantica.revues.org/6010>

films il ne nous dit pas ce qu'il faut en penser : il nous donne à voir. Et dans cette traduction de l'événement qui est arrivé là – traduction que l'on pourrait nommer entre guillemets « œuvre de mémoire arrosée à une station de tramway » – c'est à nous de nous mouvoir et penser notre rapport à la mémoire, personnelle comme collective, monumentale comme filmique, présentement comme historiquement, magiquement comme pratiquement.

Les films de Farocki sont des œuvres de mémoire dont l'intensité se mesure non pas à sa figure d'artiste, ni à la qualité monumentale d'un film, mais aux gestes que le cinéaste fait pour mettre en scène et monter la mémoire au cinéma.

D'abord, Harun Farocki se sert des trous du montages, c'est-à-dire de la capacité du montage à devenir lui-même une mémoire filmique pour donner accès à celle des images. Les noirs et les gestes qui soutiennent la fragilité de l'archive (arrêts, ralentis, apparitions-disparitions) montrent l'attention permanente du cinéma de Farocki à ce que serait, et à ce que *peut* être, devenir, une mémoire « inscrite » avec les images. Il commence donc par chercher des gestes adéquats pour interroger cette mémoire, et la faire venir des images et non d'un discours préalablement écrit à leur sujet, ou bien d'une information posée avec autorité à côté de celles-ci. Pour Farocki il s'agit de comprendre comment la recherche et la mémoire des images peuvent s'écrire ensemble. Ce projet le soucie à tel point qu'il finit par écrire *Respite*, un de ses derniers films, comme une enquête menée autour des archives. Soustraire le son au montage, y répéter et recadrer les images, des fragments et des détails, sont les éléments cinématographiques de cette écriture qui ressemblent à une mémoire, et qui, jouant de la nôtre, nous incluent dans l'enquête. Aussi c'est *notre mémoire* des images montées dans le film, et elle seule, qui est convoquée pour lire les archives historiquement, et non un savoir a priori qu'il faudrait posséder. Lorsqu'il y a un savoir préalable, Farocki en joue, l'annonce mais ne le montre pas, le fait participer de l'écriture, l'interroge, le met au travail (c'était le cas de notre « savoir » sur les camps et les images d'Auschwitz qu'il faisait glisser sous les images de Westerbork pour mieux les interroger ; c'était le cas de notre « étonnement » qu'il inscrivait dans l'enquête pour mener celle-ci avec une puissance d'étonnement permettant de se trouver réellement face à *ces images-là* de Westerbork qu'il nous montrait). La mémoire dans le cinéma de Farocki est la proposition d'une lecture singulière des images, à la fois cinématographique et historique. Ses films ressemblent physiquement à une mémoire pour mieux, quelque part, comprendre celle des images, leur survivance et leur retour, l'image conservée et son surgissement : c'est une écriture inquiète et interrogatrice, du passé et du présent.

Les gestes de montage produisent formellement de la mémoire. Des retranchements du montage aux intervalles espacés et répétés, ils donnent la chance à Farocki d'écrire une mémoire qui tiennent compte de la singularité des images comme de leur lecture au présent, dans un film. C'est à partir de cette singularité que le film de mémoire tel que Farocki le monte pourra devenir plus encore : il permettra d'enquêter sur la prétention à la mémoire de diverses archives, des images les plus horribles à celles que le montage « sauve » par leur écriture sérielle et constellée. Le film chez Farocki prend l'aspect d'une mémoire pour interroger le désir de mémoire de ceux qui les ont faites, et, plus que de nous dire ce qu'il faut penser et interpréter des archives rassemblées, il crée les conditions pour évaluer les images et leur mémoire à l'aune de leur éthique, de leur croyance et de leur geste.

C'est donc une mémoire politique que ses films écrivent en dernier lieu, en prenant soin de ne jamais tenir un discours politique ou engagé « sur » quelque chose, mais de faire en sorte que ce soit le cinéma qui permette de produire de la pensée et une représentation de la mémoire bien différente que celle à laquelle les films classiques nous avaient habitué. Ces derniers sont, il est vrai, quelque peu critiqués dans les films de Farocki, seulement ils le sont à l'aune d'une objection que Farocki semble porter aussi à l'encontre des procès et des monuments de l'histoire : c'est l'utilitarisme de la mémoire, des témoins, des paroles, des archives – ce sont les formes que nous leur donnons – qui rendent impossibles une présence et un partage et que Farocki récuse, en faisant tous les efforts pour « ne pas reproduire » ces formes et en trouant, aussi, le tissu filmique qui produira lui-même leur critique. Le film est une éthique de la reprise et une critique des éthiques.

Le film de reprise d'archives, pour finir, semble parfois difficile à regarder ou à lire. De même nous pourrions affirmer qu'il est relativement difficile d'écrire sur lui tant les niveaux de lecture y sont entremêlés et liés. Tout particulièrement dans les films de Farocki les diverses archives sont-elles simultanément liées et déliées, mises en rapport et espacées, montrées et reprises, exposées *telles quelles* et critiquées. Il faut toujours, de soi-même, réassocier ce que le film ne fait que disposer. En tant qu'agencement qui se propose d'être une forme-de-pensée, les films de Farocki « ne visent pas le choc »⁶⁷¹, ni la mimésis : ils sont des formes traductives et à traduire, ils en appellent à notre présence, écrivant ainsi plus que jamais une mémoire *pour le témoin*. Le cinéma de Farocki crée, avec le film de reprise, un rapport à sa mémoire, à l'histoire, à la perte qui, plus que toutes les formes pleines, classiques, réalistes, d'empathie, nous fait rencontrer le passé avec l'impression qu'un lien nous y rattache. Ce lien certainement est le lieu le plus politique du cinéma de Farocki : parce que c'est la médialité du cinéma, ses écritures, ses formes mémorielles et reprises qui donnent ce lien au

671 ROLLET Sylvie, *Harun Farocki : de l'archive à l'image, une enquête sur le regard*, pp. 10-11.

regardeur présent, créant l'intuition qu'une forme de communauté politique se dessine avec le passé et que non seulement celui-ci nous requiert mais qu'il nous faut aussi enfin le regarder dans la perte qui lui est propre, car elle fait aussi, dans le film de reprise, sa plus haute actualité.

2.3. L'ÉVÉNEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE ?

FIGURE 6 / LA REPRISE CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'ÉVÉNEMENT

« Ce sont les renégats qui disent : c'est dépassé. Mais l'événement a beau être ancien, il ne se laisse pas dépasser : il est ouverture de possible. Il passe à l'intérieur des individus autant que dans l'épaisseur d'une société. »
Gilles Deleuze, « Mai 68 n'a pas eu lieu »⁶⁷²

Lorsque nous avons envisagé d'écrire sur l'événement, il paraissait tout d'abord simple de décrire celui de cinéma : son événement, c'est avant tout celui de l'apparition de l'image. Puis, un travail plus avancé sur la présence des plans de visages dans les films de Farocki (1.3.) a montré que le cinéma aussi problématise la présence de ses images. Qu'elles filment des personnes, des objets, des détails quotidiens ou des événements de l'Histoire, les images confèrent à la présence la qualité d'événement, *par la durée*. En soi, le temps passé à les filmer montre déjà un souci pour « ce qui se passe », mais non pas « ce qui se passe dans l'image » plutôt « ce qui se passe *avec* l'image », c'est-à-dire *y compris* l'image. Elle participe de l'événement. Filmer participe de l'événement parce que c'est une façon de l'enregistrer et de le conserver, pour lui donner une valeur ou pouvoir le répéter. Pourtant, au lieu de conférer à « ce qui se passe » une valeur immédiate parce que cela a été filmé, ou parce que ce qui se passe est historique, le cinéma de Farocki revient en-deçà de l'événement visible à l'image, pour interroger cette co-présence de l'événement et de la caméra : c'est le grand travail de *Vidéogrammes d'une révolution*, et le film constitue, presque jusqu'à la fin, le seul corpus de cette partie pour la raison qu'il ne cesse de s'interroger sur la place des caméras dans l'événement. L'« événement filmé », trace de l'histoire, y vaut d'abord pour le geste de cinéma qui l'a généré.

672 DELEUZE Gilles, « Mai 68 n'a pas eu lieu », in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 215.

2.3.1. L'événement et l'image : rechercher l'événement, où est l'événement ?

Nous allons le voir, l'événement filmé peut être anodin, à l'arrière-plan, dans une autre image, ailleurs qu'on le pensait... Comme le témoin de cinéma, l'événement « se cherche ». En cela, Paul Ricoeur avait raison de le nommer « vis-à-vis privilégié du témoignage »⁶⁷³. Ricoeur lui-même tendait à ne plus séparer les histoires du témoin et les histoires de l'événement, admettant que seul l'exercice critique qu'effectue l'historien peut rendre aux sources leur justes valeurs. L'événement n'existe pas sans le travail de l'historien pour le construire, le repérer, le chercher⁶⁷⁴. Chez Farocki, il y a bien une attitude critique commune qui cherche le témoin (le reste) et l'événement (ce qui se passe avec l'image). En reprenant des images qui ont filmé des événements, le cinéaste établit au montage une position critique envers les archives qui, de la même façon que pour leur reprise mémorielle, provient moins du contenu, que des outils d'analyse en eux-mêmes, c'est-à-dire du regard et de la question que le cinéaste façonne quant à l'événement à reprendre. Nous observerons comment la « recherche » de l'événement qu'il effectue propose au regardeur une lecture des archives filmées pour mieux saisir l'événement capturé par le cinéma, et apprécier sa valeur réelle. C'est une localisation de l'événement, et, nous le verrons, une interprétation des gestes faits par des hommes – des filmeurs en l'occurrence – pour le saisir.

Aussi l'événement fait-il l'objet chez Farocki d'une critique « médiatique » similaire à celle de la mémoire « impartageable » : il y a dans *Vidéogrammes d'une révolution* un « malaise » (déjà partiellement analysé dans la première partie) et qui provient du fait que cette « révolution filmée » n'use peut-être pas d'un pouvoir de partage du cinéma, de sa « médialité » et de son écriture pour le commun, mais d'une *communication télévisuelle* qui ne cesse d'oeuvrer avec *des puissances autoritaires* pour filmer et raconter l'événement : explication, mots d'ordre, sentiments obligés, représentation des révolutionnaires similaire à celle de la télévision de l'ancien pouvoir roumain, etc. À travers quelques séquences filmées – notamment celle où Farocki et Ujica reprennent les images de journalistes qui, en à peine deux jours, sont devenus de réels « reporters de guerre » – nous analyserons comment, dans certaines scènes de *Vidéogrammes*, l'événement est « recouvert » par l'image plutôt que porté et partagé par elle.

C'est la façon dont *nous* prétendons le filmer et le raconter, qui est en jeu pour l'événement historique et son partage.

673 RICOEUR Paul, « Histoire / Épistémologie » (Deuxième partie), in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2003, p. 216.

674 *Ibidem*, pp. 217-221. Parfois le témoignage est une source pour l'atteindre. Dans ces pages de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur étudie les théories et méthodes de Marc Bloch et Carlo Ginzburg autour des notions de témoignage et de traces. L'événement y est connu de façon indirecte chez les deux historiens.

2.3.2. Farocki « chroniqueur » : des événements petits et grands

Comme pour la mémoire, Farocki ne s'en tient pas là : le montage du film propose également de changer l'échelle de notre perception de l'événement. La révolution dans son film n'est pas qu'un événement bruyant, qui s'effectue avec fracas. Il est aussi autre chose – un événement bien plus multiple. L'aspect très monté de *Vidéogrammes d'une révolution* l'atteste. Les différents types d'images, amateurs et professionnelles, ainsi que leurs localisations diverses dans Bucarest et leurs intensités variables, montrent que l'événement n'est pas là, réellement, surgissant, dans chaque image qui prétendait le filmer. Il possède des modulations et variations d'intensité qui auront non seulement une importance pour lire l'événement cinématographique, sa captation dans une image de cinéma, mais aussi pour sa « temporalisation » c'est-à-dire moins sa périodisation historique que dans une détermination possible, avec le montage, de ce qui fait sa durée comme les mouvements qui l'habitent. Comment savoir que la révolution commence là et finit là ? Que telle image montrera quelque chose d'important, une action révolutionnaire, *la* révolution ? Le montage tisse ensemble une foule d'images qui ont été, d'abord, co-présentes d'un événement historique. Nous comprenons alors qu'un événement « capturé » par le cinéma doit non seulement être regardé comme tel, mais qu'il doit ensuite être analysé, pensé et réécrit.

Le rapport du film à l'événement concerne en effet l'écriture. En agencant des rythmes, des actions et des lenteurs, le montage fait œuvre d'histoire : il détermine, compose et découpe l'événement. Nous poursuivrons donc par l'observation du montage d'archives réalisé par Farocki et Ujica dans le but de voir comment les images roumaines qu'ils re-montent sont pensées par le montage. Nous verrons que, dans *Vidéogrammes*, celui-ci produit des sortes de vecteurs critiques pour lire l'événement et la façon dont il fut filmé au point de créer une pensée spécifique de l'événement. En fait, une foule de prétentions entourent cette fois l'événement (le capturer, le rendre historique) comme c'était le cas pour la mémoire et son inscription dans les images d'archives. Si cette fois Farocki les met côte-à-côte au montage, c'est qu'il semble mener une analyse de l'événement tout le long du film. Mais il le fait à un niveau très précis, amplement politique : il tente de cerner de quelles puissances d'apparition – de cinéma et d'histoire – l'événement est-il constitué. Cela concernera notamment l'attention que le film *Vidéogrammes d'une révolution* porte aux événements petits et grands, aux images instituées comme aux images amateurs, permettant à deux niveaux distincts de l'événement de co-exister : l'un qui serait « l'avenir de la révolution » ; l'autre qui serait « le devenir-révolutionnaire des gens », selon une distinction chère à Deleuze. De l'un à l'autre de ces deux pôles s'exerce une critique des images filmées, de ce qui est représenté, *de la révolution même !* – pour que notre lecture de l'événement cinématographique y gagne en finesse comme en amplitude. À nouveau, il s'agira ici de pouvoir lire politiquement les images et leurs façons

de nous inscrire dans l'histoire. Les *échelles* de plans et d'événements choisies par Farocki et Ujica seront, nous le verrons, fondamentales.

2.3.3. *L'ouverture du film à l'« il y a » et à l'événement révolutionnaire*

Comment intensifier l'événement pour nous, sans spectacle ? Comment montrer un événement pour ce qu'il est, « un bouleversement de monde » ainsi que nous le nommerons avec Claude Romano⁶⁷⁵, Michel Foucault et Gilles Deleuze ? Loin de n'être qu'une analytique de l'événement historique, le film documentaire chez Farocki entend nous faire penser en tant que spectateurs notre propre inscription dans le réel, dans le temps, dans l'histoire. En redonnant à l'événement des puissances impersonnelles, des puissances d'apparition et de présence, *Vidéogrammes* fait bien plus que critiquer l'événement écrit par les médias, la révolution comme « fracas » et « spectacle », ou les révolutionnaires empressés de dire ce qu'il faut faire et de reproduire le pouvoir (en reproduisant aussi des formes médiatiques). En contrepoint de toutes ces formes de présences à l'histoire que nous voyons dans *Vidéogrammes*, Farocki montre que le cinéma peut, pourrait, nous faire rencontrer l'histoire comme un événement auquel nous pouvons nous rapporter avec des puissances, ouvertes.

675 ROMANO Claude, *L'Événement et le Monde*, PUF, Épiméthée, Paris, 1998, 293 p.

2.3.1. L'événement *et* l'image : rechercher l'événement, où est l'événement ?

Commençons par une autre incidence qui relie l'événement à la mémoire des archives et des témoins : l'événement dont le cinéma de Farocki nous fait part est toujours *de part en part filmé*. On trouvera en effet rarement dans ses films une narration ou un récit qui ne tienne pas compte de cela. Le cinéaste part toujours de ce geste – faire image – car il contient une justesse "pratique" pour lire les archives : celle d'affirmer le lien indéfectible entre la présence de la caméra et ce qui fut filmé. « Que se passe-t-il ? » demandait Comolli avant de revenir à son tour à cet acte qu'est « filmer » : « Je filme nécessairement au présent, il y a toujours coïncidence exacte entre le corps filmé et la machine qui le filme. »⁶⁷⁶ Pour penser l'événement filmé par le cinéma, Farocki commence à cet endroit lui aussi, dans le présent de l'action qui produit la trace pour nous : « filmer ». C'est de là qu'il part pour analyser les archives (leur geste, leur survivance d'images) et de là qu'il part pour analyser l'événement (il est de part en part filmé).

Harun Farocki dit souvent avoir le désir de « faire des films comme des séminaires » c'est-à-dire des films qui soient des enquêtes autour des archives. Ceci vaut pour *Vidéogrammes d'une révolution* qu'il réalise avec Andrei Ujica seulement deux ans après la chute du régime de Ceaucescu, après la révolution qui eut lieu pour le reverser en quelques jours de décembre 1989. C'est donc sur un événement majeur que ce film porte son regard (une révolution) et qu'il s'agirait pour Farocki d'analyser avec les images. Le montage d'archives prendra finalement une autre direction à la vue des rushes disponibles, mais il n'en demeurera pas moins une sorte de *recherche permanente de l'événement* en même temps qu'une *analyse de la façon dont il fut filmé*. Nous décrirons ce projet filmique de Farocki et Ujica en trois temps : d'abord nous verrons comment le montage et son commentaire parcimonieux nous invitent à regarder des images roumaines qui, bien qu'ayant filmé des événements "historiques" (la révolution roumaine de 1989) demandent une recherche car l'événement n'est jamais inscrit dans l'image de façon définitive. En effet, à chaque séquence que le montage fait apparaître l'événement doit être localisé, étudié, avec nous (2.3.1.1. Une

⁶⁷⁶ COMOLLI Jean-Louis, « La ville filmée », in Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1994, p. 42.

recherche avec nous). C'est parce qu'ils se refusent à confondre l'événement *et* l'image qu'Ujica et Farocki montent ainsi les archives comme une recherche constante. Le choix d'un montage chronologique, bien qu'étrange à première vue, sera l'occasion d'étudier une nouvelle fois l'écriture « critique » de l'histoire au montage et le rapport à l'événement dont le cinéma documentaire de Farocki est ici créateur. La chronologie, loin de produire un récit classique de l'événement, intensifie notre présence aux images. (2.3.1.2. Ne pas confondre l'événement *et* l'image : le choix de la chronologie). Que *Vidéogrammes* s'inquiète de rendre possible cela pour son regardeur nous indiquera peut-être quelques scènes qui sont à regarder sous un autre angle, foncièrement pessimiste : il s'agit de la dimension médiatique de l'événement mais non pas telle qu'elle est perçue par nous, spectateurs présents, ou par les gens contemporains de la révolution, mais telle qu'elle est écrite par les médias. Et cette critique de l'événement médiatique sera d'autant plus amère que les images sont, dans le film, indéniablement faites *par des gens*, et que ce sont les acteurs de la révolution eux-mêmes qui se serviront de puissances médiatiques mutilantes. Certes, ces scènes sont rares, mais leur présence dans le montage de Farocki et Ujica exige qu'on se penche sur ce qu'elles représentent et signifient à côté des autres archives. (2.3.1.3. La critique de l'événement médiatique).

2.3.1.1. Une recherche avec nous

Vidéogrammes d'une révolution est avant tout un de ces films de Farocki qui partent d'un projet d'analyse de l'image : il s'agit d'y observer les archives de l'événement que fut la révolution roumaine de 1989. Ce dernier est ambitieux puisque cette révolution fut accusée d'avoir été montée de toutes pièces, sinon de n'avoir eu lieu qu'à la télévision. Grandement filmée et aussi très médiatisée, cette révolution qui renversa Ceaucescu serait-elle fausse parce que la télévision l'a autant relayée ? Parce que cette dernière a fait, très vite, des images du côté de la révolution, pour la confirmer voire la légitimer ? Soucieux de lire les images comme des témoins spécifiques de l'événement plutôt que de juger de ce qui s'est passé en confirmant (en conformant!) les images d'après les dires et les faits, Farocki n'a pas pu « ne pas » être intéressé ou questionné par cette "révolution de télévision", trafiquée ou non. C'est presque contemporain de l'événement que le cinéaste entame le projet, qu'il raconte :

« J'ai vu les images des fusillades en Roumanie et ai entendu parler de 60 000 morts. J'ai aussi regardé un reportage sur les cimetières pour les pauvres à Timisoara, où des corps mutilés avaient été trouvés – des victimes torturées de la Securitate, disait-on. Plus tard ceci se révéla faux ; les corps avaient été autopsiés

dans un hôpital non loin. Baudrillard en était alors venu à la conclusion qu'il n'y avait pas eu de révolution en Roumanie, ou au mieux, une fausse révolution de télévision. En 1990, j'ai lu un livre sur le chute de Ceaucescu, édité par Hubertus von Amelnxen et Andrei Ujica. J'ai eu l'idée d'un film dans lequel une poignée de gens qui comprennent quelque chose à la politique et aux images analyseraient en détail des séries d'images de ces jours de décembre de 1989. Pour faire un film comme un séminaire. J'ai rendu visite aux éditeurs du livre. Andrei Ujica suggéra que nous fassions le film ensemble, et l'été 1991, nous allions à Bucarest. »⁶⁷⁷

Pour comprendre quelque chose à la politique et aux images – autrement dit aux rapports réels qu'elles entretiennent – Farocki propose un film qui soit « une analyse de séries d'images ». Comme les mises en intervalles de l'écriture mémorielle des archives, on ne s'étonnera pas que ce projet englobe en son sein la question de la reprise des images tournées de la révolution, et ce en termes d'écriture, de mise en scène, d'événements, de gestes entremêlés.

Pour Farocki, il faut partir des images pour comprendre l'événement. Ce sont elles qu'il commence par collecter dès son arrivée en Roumanie avec le cinéaste Ujica, qui est aussi un cinéaste de la reprise. Farocki raconte :

« Nous avons commencé à chercher des images qui avaient été faites durant les jours de la révolution. Il n'était pas difficile d'avoir une vue d'ensemble du matériel donné. Tout d'abord, presque tous ceux qui avaient filmé durant ces jours se connaissaient : le staff du Centre du Film Documentaire, les gens de la télévision, les étudiants. Un an avant, des producteurs de télévision de britanniques, américains et français avait catalogué le matériel. Des personnes privées et des organisations étudiantes avaient élaboré de petites collections. Mais c'était difficile de mettre la main sur le matériel de la meilleure qualité qui soit. La télévision avait de nombreuses heures tournées, diffusées par le Studio 4 durant la révolution, qui n'avaient pas été enregistrées par eux-mêmes. Dans certains cas, ils avaient des copies que les spectateurs avaient faites avec des magnétoscopes VHS, conscients de la spécialité du moment historique. »⁶⁷⁸

Dès le moment de la recherche, des éléments d'informations enrichissent la lecture des archives. La collecte que Farocki raconte indique que les sources images sont « retrouvables »

677 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 228.

678 *Idem*.

parce qu'un petit nombre de personnes seulement ont filmé durant ces jours de décembre. Il faut alors entendre cette chose très précise : collecter ces images permet au cinéaste de savoir très tôt que les filmeurs n'étaient *pas seulement* des gens dispersés prenant une caméra pour « la spécialité du moment historique » contrairement à ceux qui ont enregistré la télé sur VHS, mais que, surtout, filmer était un geste conscient, volontaire, de la part de quelques personnes organisées et mobilisées pour filmer. De là faudrait-il peut-être envisager les différences entre les images de la télévision "passée à la révolution" et les images tournées par divers amateurs, par exemple, de façon moins marquée qu'on n'a pu le faire jusqu'à présent pour lire le film. Ici une *autre unité visible se dégage des matériaux rassemblés* dans *Vidéogrammes* : tous ceux qui ont fait des images sont avant tout des "filmeurs", c'est-à-dire des personnes qui non seulement disposent du matériel technique pour enregistrer images et sons, mais qu'ils possèdent, certainement, une croyance en ce que l'image fait au réel. Qu'elle l'enregistre, le retienne, le marque ou l'exacerbe, ils ont voulu, à un moment donné, en faire image. Et puisque ce qu'ils ont enregistré est une révolution, ou que cela doit être confirmé par la lecture de leurs images, c'est en partant de ce matériau que la révolution pourra être étudiée c'est-à-dire non pas comme « visible dans les images », mais comme « présente dans des images de personnes qui ont voulu la filmer ». Le caméraman de la télévision officielle qui désobéit à la consigne de « filmer le ciel en cas de perturbation » durant le discours de Ceaucescu en est une marque révélatrice. C'est l'exemple qui suit.

A – Le panoramique du Comité central

Le film vient à peine de commencer. Le discours de Ceaucescu, qui sera le dernier, vient d'être interrompu par des perturbations au fond de la place du Comité central. L'événement n'est d'abord pas filmé puisque, comme le veut la consigne en de telles occasions, le caméraman doit diriger sa caméra vers le ciel. Par un jeu de split-screen et d'inscrustation, nous voyons deux images : celle de l'écran de télévision devenu rouge, attestant que la transmission télévisée a été interrompue ; celle de la caméra qui a exécuté le panoramique vers le haut pour ne filmer plus que le ciel. Le film commence bien ! Il devait nous montrer les images d'une révolution... et son projet se voit dès les premiers plans contrarié par la politique médiatique du régime. Dans cette première séquence « officielle », nous *ne voyons pas* l'événement, et c'est ce qui intéresse Farocki : le spectateur est mis en face d'une *déception du visible*, révélatrice en soi de *l'événement filmé*. Nous ne voyons, en effet, que ce que des caméras ont mis dans leur cadre.

Très vite pourtant, un des filmeurs de la télévision rompt la consigne et détourne son objectif vers le fond de la place. Le dernier regard de Ceaucescu qui se porte, inquiet, au loin pour regarder ce qui va l'interrompre est *comme relié à ce plan* que nous pouvons enfin voir :

tout au fond des gens s'agitent. La distance ne permet pas vraiment de voir, et la voix dans le micro qui en appelait un peu plus tôt au calme est tout aussi déconnectée que nous de ce qui se passe : nous sommes tous trop loin pour réellement le voir. « Du calme ! Du calme ! » dit-elle, mais nous ne voyons rien. Par deux fois l'événement est une absence de visibilité : par son interdiction d'être filmé car il est une irruption contre le régime, et par la position de la caméra, plus proche de la tribune que du fond de la place. *Mais le simple geste du caméraman, celui de tourner la caméra, atteste d'une rupture.* C'est le défilé rapide de l'image, pour aller vite porter son œil vers les manifestants et les contestataires qui, bien qu'on ne sache pas encore ce qui se passe (car on ne parvient pas vraiment à le voir) et que les mouvements qui agitent le fond ne sont encore connectés à aucun fait (sinon à ces gens qui s'avancent en courant vers la tribune), nous dit que la révolution a commencé : c'est un panoramique qui l'initie, un geste de cinéma.



Le film commence là. L'événement, dès le départ, n'est pas où l'on croit. Dans une image, il peut être tout à fait ailleurs que là où on l'attendait, dans un panoramique par exemple. Patient, le montage fait se succéder des plans qui ont été pris durant les jours de décembre 1989 de la révolution pour tenter de chercher, en eux, ce qui s'est écrit de l'événement. Ces premières archives nous disent combien les images, pour les cinéastes Farocki et Ujica, accompagnent l'événement *en tant que geste filmique*. Le film, clairement, étudie *la révolution roumaine à travers ses images*. L'insistance sur les consignes données par le régime, sur le panoramique que fait quand même le caméraman vers le fond de la place pour voir et montrer ce qui se passe, nous dit que c'est le fait de filmer qui, déjà, atteste que quelque chose se passe, et mérite notre attention.

B – Un amateur filme l'événement à bout de zoom

Une scène précédente nous invitait déjà à penser que la révolution roumaine était importante parce qu'elle avait été filmée *par des gens*. À la cité des étudiants, dont les blocs s'étendent devant nos yeux, quelqu'un a déclenché une petite caméra. On reconnaît l'image amateur à son grain, et à sa position dans un espace quotidien, l'appartement. L'image est un plan d'ensemble, porté à bout de bras, peut-être à bout de zoom. Le simple fait qu'il existe, qu'il soit là, qu'il ait été filmé, procure une attention particulière pour le plan. La voix nous dit enfin où nous nous trouvons, et précise que l'homme a filmé ce plan pour une agitation, là au loin, entre les tours. Ce sont des manifestants qui se dirigent vers le centre ville. *C'est l'événement de cette image, et il demande une attention extrême pour être vu*. Dans la durée du plan non-coupé, la voix détaille pour nous son organisation : « les murs au premier plan, l'action à l'arrière plan ». Avec toute sa banalité, ce plan contient un événement, si infime soit-il : il y a là-bas un passage de manifestants. Ici, si l'événement a été « relégué à l'arrière plan » au point qu'on ne puisse presque pas le voir, le regardeur ne se rend pas moins compte, comme il est dit à la fin de la séquence, que la caméra a tout fait pour se trouver « aussi près de l'événement que la lentille ne le permet ». C'est la présence du filmeur, ses gestes, qui nous rendent attentifs à l'événement. L'image amateur ne dément pas : c'est *lui* qui a cadré ce passage des manifestants.



Avec son caractère anodin et son petit événement, cette toute première séquence du film condense à elle seule le régime des images qui nous seront montrées de cette révolution. En effet, si on ne se concentre pas uniquement sur les données historiques du commentaire et que l'on se penche sur l'image qui permet de les énoncer, on se rend compte que c'est un plan amateur, mal filmé, qui permet de commencer à raconter la révolution roumaine. Sous ce passage de manifestants tenu à bout de zoom, la voix nous dit que depuis mi-décembre, des manifestations avaient éclaté à Temesvar, où les images que nous voyons sont prises. Trois jours auparavant, la Securitate avait tiré sur les manifestants et les corps des morts avaient

disparu. Ce plan ne contient rien de ce qui est dit. Il n'est même pas tourné le même jour. Ce qui est intéressant, c'est qu'il ne sert pas à confirmer les événements que la voix raconte. Il nous indique plutôt *la rareté des images* (il faut un plan amateur pour montrer que le 20 décembre des manifestants se dirigent vers le centre ville, il n'y en a qu'un, l'action est vraiment loin dans le cadre) ainsi que l'ambiguïté de "pouvoir voir", c'est-à-dire qu'*il y ait des images*. La rareté des images et leur existence se confondent. Dès lors, le regardeur se rend compte que le film qu'il est en train de voir sera une enquête en son genre. Avec ce plan étrange et le commentaire qui l'accompagne, nous comprenons que nous n'aurons pas affaire à la révolution roumaine comme une chose qui nous sera racontée, mais comme une chose filmée. Il nous faudra, dit ce début de film, porter une attention particulière aux images. En effet l'événement ne sera pas juste à localiser *dans* chaque plan nouveau comme s'il y était contenu et qu'il n'y avait qu'à le trouver : c'est à chaque apparition de plan que nous nous rendrons compte qu'il faut considérer la révolution *depuis* les images qui en existent. C'est une localisation d'un autre type, complémentaire de la première.

Loin d'être évidente, la révolution demandera en permanence une recherche. Comme l'indique son titre, *Vidéogrammes d'une révolution* portera une grande attention au fait que l'événement ait été filmé par des gens : ici, la voix attire notre attention sur ce que le filmeur amateur a cadré « là, au fond de l'image » ; dans la séquence où le caméraman officiel brise la consigne et continue de filmer, l'événement « filmique » qui parle de la révolution, c'est le panoramique. Ces deux événements tels qu'ils sont lus par *Vidéogrammes* invitent le spectateur de cinéma à comprendre le lien entre la révolution et le film. On y aperçoit le projet politique de Farocki : les archives de la révolution roumaine seront lues comme traces de la présence des filmeurs à l'événement, et, par un mouvement de revers, ce seront les gestes de cinéma restants dans l'image qui parleront au mieux de la révolution (comme événement historique notamment).

Ce projet a une motivation particulière. Les images de la révolution roumaine doivent être déprises de trois *a priori* qui malmènent et mécomprennent leur lien à l'événement. Le premier concerne la localisation de l'événement dans l'image. Nous venons de voir que l'événement, puisqu'il était « filmé », pouvait être un geste de cinéma et que ce dernier menait à une compréhension de l'histoire dont il reste des traces cinématographiques à analyser en tant que telles. L'autre concerne l'*a priori* selon lequel la révolution roumaine a été « une révolution de télévision », et l'amalgame qui est fait entre la manipulation des images et de l'information d'une part, et la dimension de mise en scène qui caractérise toujours la fabrication des images par une main humaine d'autre part. Pour Farocki et Ujica, il ne faut pas confondre l'événement et l'image, la manipulation et la mise en scène, mais mener une enquête. Nous observerons comment ils arrivent à ce degré analytique par le film de montage.

Le troisième *a priori*, sur lequel nous reviendrons en dernier dans cette sous-partie sur "la recherche de l'événement", concerne la façon dont les révolutionnaires eux-mêmes pensent la révolution comme événement qui doit « faire spectacle ». Il y en a deux expressions filmiques : dans les plans des révolutionnaires au Studio 4 de la télévision occupée ; et dans une scène, que nous appellerons la scène des reporters de guerre.

2.3.1.2. Ne pas confondre l'événement et l'image : le choix de la chronologie

Pour analyser l'« événement filmé », *Vidéogrammes* doit inventer une façon de monter ces archives collectées. Farocki et Ujica ne voulaient pas seulement produire un film analytique à la manière de leurs œuvres précédentes respectives. Ils font alors le choix de la chronologie, c'est-à-dire de monter toutes les images qu'ils trouvent dans l'ordre de leur déroulement réel. Dans cette logique, une image du 21 décembre 1989 se trouvera forcément après celle du 20 décembre 1989. Tout aura lieu comme cela a eu lieu. Pourtant, nous l'avons dit : Farocki et Ujica mènent *une étude des images qui ont filmé l'événement*, ils le "reconstruisent pas". Que le film suive la stricte chronologie des événements et qu'il semble raconter la révolution "du début à la fin" pourrait faire croire au regardeur le contraire. Or, cette continuité n'est qu'apparente. Elle est foncièrement voulue. Elle est une façon de chercher l'événement. Tout le long du film, le montage aura une façon de dénoter l'événement, le commenter ou le faire apparaître, invitant celui qui regarde à penser pour lui-même que le bout-à-bout des archives ne sert pas uniquement à le raconter, mais à produire aussi de l'analyse.

Le choix de la chronologie est en effet utile pour se concentrer sur autre chose que sur la "narration" de la révolution : sur ses images. Et il y a quelque chose qui fait sens dans ce choix de la chronologie à la fois quant à l'événement "révolution", à la fois quant au fait que celui-ci ait été filmé, car ni l'un ni l'autre ne sont réellement ce qu'on croit qu'ils sont : la révolution n'est pas qu'un événement bruyant et fulgurant, qui renverse le pouvoir à coup d'état, de colère ou d'émeute ; les images, bien qu'elles aient été assez nombreuses et qu'elles aient assez "participé" de l'événement, ne peuvent le saisir tout à fait, dans son intégralité. Le plan de cinéma est un cadre, un fragment, filmé par quelqu'un qui plus est. Comme dans la séquence du *Fond de l'air est rouge* où Chris Marker se demande « pourquoi les images se mettent (...) à trembler ? » alors qu'il cadrerait, au ralenti, une manifestation réprimée par des lances à eau à Paris, il faut voir à quel point Farocki et Ujica reconnaissent une importance sensible à l'archive comme trace d'un filmeur, surtout lorsque c'est un événement politique qui a été filmé. D'ailleurs cela aurait-il un sens, de raconter une révolution comme un résultat d'événements qui s'enchainent, et de le faire avec des images ? La révolution « visible » dans

leur film est le nœud où *l'image*, *l'événement* et le *filmeur* se touchent. C'est une présence des hommes à l'histoire – à commencer par ceux qui sont cinéastes.

A – Croire à la révolution et regarder l'événement filmé

Pour Farocki et Ujica, la chronologie du film est une façon d'attester de la révolution, d'y croire, de la montrer quand même. Lors de leur dérushage à Bucarest, ils ont pris conscience d'une chose :

« Après que nous ayons vu, encore et encore, des images montrant des dizaines et même des milliers de personnes se rassembler pour accomplir le renversement de l'ancien régime, il (nous) semblait absurde d'appeler cela une révolution de télévision. »⁶⁷⁹

Pour les cinéastes il y a bien une révolution. Il leur faut alors reprendre le rapport des images à l'événement au bon endroit : malgré tout ce qui a été dit sur elles, il y a bien des images – et il y a bien visiblement des « dizaines et des milliers de personnes » qui manifestent et se révoltent. Mais quelle est-elle, cette révolution ? Comment les images l'ont-elles filmée ? Et comment la montrer ? Voilà les questions réelles qui les soucient. Farocki précise que le visionnement a initié chez eux un nouveau mouvement de recherche dans le corpus d'archives trouvées en Roumanie. De fait, si voir qu'il y a *une foule de gens manifestant pour la chute de l'ancien régime* leur donne envie d'aller regarder de plus près les archives conservées pour étudier *les rapports réels* entre ces images et la révolution – sans dénier l'existence de cette dernière – Farocki et Ujica prennent à ce titre une décision : ils re-visitent le projet de film (qui devait être « une analyse de l'image » comme « un séminaire ») pour choisir une autre orientation de montage :

« Nous avons disqualifiée notre idée originale d'un film-analyse, et avons décidé de reconstruire les cinq jours d'une révolution, du 21 au 25 décembre 1989, d'après les diverses sources et matériaux, d'une façon aussi compréhensive que possible. Il n'était pas facile de deviner le jour et l'heure où les scènes avaient été filmées – il était important pour nous que chaque plan de notre montage apparaisse strictement dans l'ordre chronologique. »⁶⁸⁰

679 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 228.

680 *Idem*.

Pourquoi choisir « strictement » l'ordre chronologique *comme chemin vers la compréhension* alors que Farocki a toujours déconstruit celui de ses films et celui du continuum de l'histoire ? En quoi ce choix donne-t-il accès à la révolution roumaine mieux qu'un film analytique ? D'abord, ce film se concentre sur *un seul événement*. On peut soupçonner que c'est un autre travail qu'il réalise entre le film et l'histoire, et que l'écriture sera pour cette raison bien différente des précédents montages discontinus d'archives et leur histoire transversale et résistante. Si « visiblement » c'est le cas (c'est le film le plus « uniforme » de Farocki avec *Respite* qu'il fera en 2007) parce qu'il y a une seule période choisie (quatre ou cinq jours de la révolution roumaine)⁶⁸¹ les images sont, elles, relativement variées. Leur hétérogénéité vient cette fois des sources, à qualité variable : images amateurs, télévision officielle du régime, télévision envahie par les révolutionnaires, images d'étudiants, de journalistes... Cette diversité constituera des séries critiques qui leur permettront d'entrer dans une analyse historique de l'événement filmé. Montées dans l'ordre chronologique, toutes ces sources trouvées par Farocki et Ujica donnent à l'écriture des archives de la révolution un effet salvateur pour la pensée : cela les met au même niveau de considération pour l'événement qu'elles sont toutes censées capturer. L'analyse de l'événement, nous le verrons un peu plus tard, en sera enrichie d'une interprétation sur la valeur des archives et de leur constitution par des hommes, au moment de l'événement.

Reconstruire l'événement de ces cinq jours en mettant les images au montage strictement dans l'ordre chronologique, c'est aussi partir de façon palpable de son existence, dire ou croire d'emblée qu'il a eu lieu. Nous l'avons déjà dit : c'est une façon pour Farocki et Ujica de ne pas dénier son existence, de ne pas dénier qu'il y a eu des gens qui se sont révoltés. Le film est en effet volontiers reconstituteur. Des cartons scandent les journées. Chacun des cinq jours a donc son unité temporelle bien délimitée. Et la narration, linéaire, permet de donner une naturalité à « ce qui s'est passé ». Lorsque nous regardons les manifestants de Temesvar, lorsqu'apparaît le poète Dinescu à l'écran de la télévision occupée, lorsque les généraux Vlad et Guse sont filmés toute une nuit rappelant leurs hélicoptères à la base, donnant ordres et contre-ordres, tout a lieu dans le temps de la révolution. Le montage joue ici certainement de l'effet de réel : les faits semblent inévitables. Et, en même temps, on est toujours étonnés de voir ces images, que ce soient ces images que nous voyons. De l'inévitable (des faits) à l'étonnement (des images), le montage de *Vidéogrammes* réalise l'extraordinaire possibilité de regarder les images d'une révolution sans être dans une posture de voyeur. Nous pourrions être avides d'images sensationnelles, ou excités d'être mis en

681 On aurait pu ajouter : « Ou parce qu'il monte cette fois avec Ujica ». Or, dire cela ne permet pas de décrire le travail qu'ils ont fait tous les deux au montage ; on se concentrerait sur l'identité d'un auteur, et on oublierait de décrire comment il écrit et les effets de son écriture. Ici, ce film à quatre mains doit être considéré d'abord comme écriture (comme geste).

présence d'images inédites, qui proviennent des coulisses. Or il n'y a rien de tout ça dans le film précisément pour la raison que les images sont montées dans l'ordre, et, grâce à cette « naturalité de l'histoire », c'est aux images que nous sommes ouverts, pas à l'événement en soi et à sa potentielle dimension spectaculaire. Curieusement, dans un montage chronologique, les archives ont toujours la capacité de venir nous surprendre.

On retrouve là le travail de Farocki autour de l'étonnement et de la connaissance historique des faits et des images. Que la révolution se déroule finalement dans les limites temporelles posées arbitrairement par les cinéastes, limites très proches de l'événement fulgurant (du discours de Ceaucescu où le « fond de l'image » commence à s'agiter le 21 décembre 1989 – au plan sur son corps et celui de sa femme morts quelques jours plus tard) consiste à donner ces repères-là, tangibles, pour mieux s'installer dans son déroulement, sa temporalité propre, et, surtout, dans *ses* images. Faire mine de partir de l'événement dans ce qu'il a de réel et narrable est certainement la meilleure façon de pouvoir ensuite, librement, étudier, différencier, moduler, son écriture par les plans qui l'ont filmés. Ils rassemblent les sources autour de l'événement en le reconstruisant d'abord littéralement, pour pouvoir ensuite reconnaître où l'image et l'événement s'interpénètrent, quels rapports les lient réellement. C'est un choix analytique très fort. Il exige une écriture qui, par-delà la chronologie, soit à même de créer des rapports entre les plans, afin que chaque image puisse être lue comme « inscription » de l'événement.

Par ce choix, le film se donne aussi l'occasion de renverser nos attentes et nous intégrer dans l'analyse. Nous pensons que nous allons voir une révolution, et, avec la chronologie le film joue notre jeu. Mais plus les cinéastes montent des images qui correspondent à l'ordre réel des événements, plus ce que nous voyons se trouve inscrit dans le temps du tournage : « tel jour, telle image a été tournée » se dit-on finalement de façon assez pragmatique. Au fond, la chronologie est loin de créer un récit réel et palpitant de la révolution, produisant plutôt une lecture "fabriquée" et "située" de l'événement. Les images amateurs participent grandement à cette impression puisque quelques-unes d'entre elles contiennent encore cette petite inscription chiffrée qui contient le jour et l'heure de la prise de vue, comme sur les vidéos faites à la maison. Ces images ont un rôle important dans notre saisie de l'événement. Montées elles aussi dans l'ordre chronologique, elles se voient entourées d'autres images, plus professionnelles. La chronologie accentue pour le coup l'aspect de *tissu* des types d'images : davantage qu'on ne *pass*e d'une image à l'autre linéairement (dans le temps), il s'avère qu'on *saut*e d'un type d'image à un autre (dans la matière) – si bien que nous nous confrontons chaque fois à l'image elle-même et à la façon dont elle pourrait avoir inscrit l'événement. Tout est chronologique mais très construit. Au lieu de regarder uniquement "ce qui se passe", cela oblige à affiner le regard. La révolution

roumaine n'est plus ce que l'on croit, ce que l'on voit, mais le fruit d'un travail de construction, de lecture et d'élaboration. De plus, que le film nous fasse passer d'une texture d'image à une autre crée une vision de l'événement relativement contrariée : on croit qu'on accède à « toutes » les images de l'événement, « même les amateurs », et finalement on est « rejetés en pleine mer »⁶⁸². Toutes les images que nous voyons ne parviennent pas vraiment à construire un récit global. De bonne ou mauvaise qualité, elles sont surtout hasardeuses, fragmentées, ont été filmées au gré de gestes aussi volontaires que partiels. Leur fabrication elle-même montre que ce sont des actes isolés, faits sur le moment. Mais il ne faut pas croire que la révolution roumaine soit absente des images. Pour Farocki et Ujica il faut *partir* des images, ce qui veut aussi dire : chacune aura filmé ce qu'elle a pu, ou voulu.

B – Des "filmeurs" à "la manipulation des images" : comment fut capté l'événement ?

La chronologie est un préalable à l'analyse. C'est un choix qui leur permet de mener l'enquête sur les images de ces journées-là. Contrairement à Baudrillard qui a, selon Farocki, conclut trop vite « qu'il n'y avait pas eu de révolution en Roumanie, ou au mieux, une fausse révolution de télévision », les cinéastes cherchent une façon de lire l'événement qui provienne de leur métier. La révolution doit être analysée en tant qu'elle a été filmée c'est-à-dire *mise en scène*, par *des gens*, qui l'ont filmée.

On en revient à Comolli pour qui « ce qui se passe » au cinéma, c'est d'abord évoquer la co-présence de la caméra et de ce qui se trouvait devant. Avant même d'imaginer que les images ont été manipulées pour créer une « révolution de télévision », Farocki et Ujica regardent les archives comme traces de *la présence de la caméra* à ce que nous voyons. Aussi, ils les pensent comme traces de *la volonté des filmeurs* de se mettre à filmer (durant la révolution, ou parce que celle-ci a lieu). C'est à la fois complexe et pourtant très simple : on revient au principe même de la caméra qui enregistre et de l'homme qui la tient, mais c'est aussi tout cela qu'il faut analyser pour lire l'événement historique capturé par le cinéma. À la fois trace et geste, les archives dans *Vidéogrammes* sont choisies autour d'un nœud serré où un homme fait des images de quelque chose qu'il a devant lui. Au-delà de l'apparente chronologie du montage d'archives, il nous semble que c'est cela que le film *Vidéogrammes d'une révolution* montre : une *trace* d'un présent, où quelqu'un s'est tenu derrière la caméra et ce qui était devant elle avait lieu sous son regard ; un *geste* – filmer – et tout ce qu'il engage, ce qu'il demande comme analyse spécifique (une lecture *cinématographique* de l'archive). Il en ressort un film vraiment particulier, où l'on ne cesse de danser d'un pied sur l'autre. On passe

682 DELEUZE Gilles, « Un portrait de Foucault », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 142.

Et dans le cours sur Leibniz (et l'événement) du 12/05/1987, en ligne sur www.webdeleuze.com.

de l'événement à l'image, de l'archive à la prise de vue, de la révolution à sa captation par quelqu'un, d'une image de télévision à une image plus officieuse faite par un amateur chez lui... Chaque fois nous sommes poussés à regarder les images comme des restes spécifiques, à décoder l'événement. Ainsi sommes-nous dépris de notre naïveté ou confiance envers les images, que nous ne pouvons plus identifier strictement à l'événement. Toutes ces images, montées ensembles, disent une multiplicité de façons de le filmer et de se rapporter à lui. Parce qu'elles sont des traces et des gestes singuliers, « des vidéogrammes », les cinéastes permettent de regarder chaque plan de l'événement en observant pour lui une valeur qui dépasse celle qu'instaure la qualité variable des images. Plus qu'à leur contenu nous nous intéressons alors à un reste qui, enfin, parle de celui qui a filmé. Leur présence à l'événement, à l'histoire, à la révolution roumaine est ce qui devient important dans les images que nous regardons d'eux.

Le choix de la diversité des sources nous semble d'une finesse critique pour regarder les images et l'événement. La variation des supports et des points de vue réunit par exemple : les images qui furent faites par les révolutionnaires ayant envahi les studios de la télévision ; celles de journalistes au Comité central ; celles d'un homme qui s'est posté devant la tribune pour y enregistrer tous les discours ; celles de gens chez eux... Cette variété permet précisément de ne pas mettre les images tout à fait au même niveau d'intention. Le premier niveau est certes le même pour toutes : il y a eu des filmeurs. Or, si la révolution roumaine fut accusée d'avoir été montée de toutes pièces, et qu'il a longtemps été de mise de croire les images "manipulées" pour légitimer le renversement du régime, à regarder ces images, nous nous trouvons presque face à un démenti : l'homme à la cité des étudiants manipule-t-il l'image lui ? Selon Florian Zeyfang, le film de Farocki et Ujica maintient quand même le trouble, ou « le pointe »⁶⁸³ de façon générale. Nous croyons que c'est parce que les images sont maintenues au niveau de leur geste, *que ce que nous voyons de la révolution roumaine fabrique une analyse tenant compte du trouble potentiel des images*. Le geste de « filmer » renvoie en effet à la possibilité de choisir ce que l'on met devant son objectif, de choisir ce que l'on veut montrer. Et le film de Farocki et Ujica ne montre que des images qui répondent à cette condition : elles sont faites par une pluralité de filmeurs, c'est-à-dire faites par des "mains", des "yeux" – des pensées et des gestes. En ce sens, ce que l'on appelle un peu vite des « manipulations » sont au cinéma non seulement possibles et réelles mais sont à la base de la création des images. Dans ce film, les images amateurs intiment le regardeur de faire attention, d'être parcimonieux dans ses jugements, de voir que c'est ailleurs que la mise en scène "trompe" sur l'événement historique ou la valeur des images. *Vidéogrammes* a

683 ZEYFANG Florian, « Inscriptions vidéographiques », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 190.

précisément la générosité intellectuelle de laisser les images réalisées de l'événement à la partialité de leur créateur comme à la partialité de la chose qu'elles ont filmée, c'est-à-dire de laisser les images être décevantes, fabriquées, bizarres, familières, difficilement lisibles. Elles sont tout cela à la fois. Ainsi le film finit-il par mettre en scène honnêtement, comme le dit Zeyfang, « une révolution qui mérite son nom – toutes manipulations incluses »⁶⁸⁴ pour se saisir de ce qui a constitué les images que nous voyons.

Nous pourrions pousser plus loin cette analyse. Les images peuvent paraître étranges au regardeur pour la double raison qu'elles possèdent, semble-t-il, *un même référent* (le réel, la révolution, l'événement) et que celui-ci est toujours *fabriqué par quelqu'un*. Et parce qu'il y a toujours quelqu'un derrière la caméra et que ce qui est devant est un fait de sa volonté de (le) filmer, les images de *Vidéogrammes* peuvent en effet soutenir une ambiguïté : celle que ces "fausses" mutilations présentées comme des crimes de la Securitate soient *finalement l'envers* de ce que nous regardons. Farocki et Ujica savent ce qui a été dit de la révolution roumaine, de la télévision, des crimes, des mises en scène. Ils connaissent « la rumeur »⁶⁸⁵. C'est peut-être pour cela que, sobres, les cinéastes ne présument rien. Ujica et lui laissent l'image œuvrer, tenter de montrer, filmer, couvrir la révolution, prendre les studios de télévision. C'est comme s'il n'y avait pas de révolution dans le film, mais qu'il y avait, *au moins*, des images qui tentaient de filmer la révolution. Comme si revenir à cet en-deçà était un préalable au travail. On peut croire important de savoir "avant" de regarder ce film sur la révolution roumaine « combien de doutes avaient été jetés sur les soulèvements après 1989, et quels désenchantements avaient été causés par le fait de réaliser que l'ancienne garde de la dictature de Ceaucescu et la Securitate avaient été derrière tout ça »⁶⁸⁶. Florian Zeyfang, lui, l'apprend pourtant bien après son visionnement du film. Et s'il a la coquetterie de dire que ce développement semblé « pointé » ou « indiqué » dans *Vidéogrammes d'une révolution* sans savoir qu'Ujica et Farocki, eux, savaient déjà, cela ne l'empêche pas d'analyser et apprécier leur film sans se méprendre sur ce qui produit cette intelligence politique des images et de l'événement :

- il souligne l'importance de leur « méthode d'observation » et l'usage du commentaire restreint ;

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 187.

⁶⁸⁵ Comment travailler sur une rumeur en sciences sociales ? Une enquête collective sur *La Rumeur d'Orléans* s'est attelée à cette question. Celle-ci partait, pour le coup, grandement de *ce que disaient les gens* : comment ils recevaient, connaissaient, racontaient et faisaient circuler la rumeur. Le compte-rendu, rédigé par Edgar Morin, est devenu un livre. Il pourrait faire penser au traitement de la révolution roumaine et ses images qui, non seulement, mettent l'événement en partage, mais aussi le filment, et donc créent un point de vue sur lui, le mettent en scène, le manipulent ? Farocki et Ujica montent leur film, il semblerait, en tenant compte de cette rumeur.

MORIN Edgar, *La Rumeur d'Orléans*, Le Seuil, coll. Points, Paris, 1969, 252 p.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 190.

- et précise que cette méthode d'observation « donne à la recherche des images une forme ouverte et ne moralise pas »⁶⁸⁷.

Selon nous, c'est précisément là que le film devient une forme de pensée, politiquement nécessaire. En optant pour un montage qui produise une pensée des images plutôt que pour un commentaire plus militant ou moral qui nous assène un discours, Farocki et Ujica écrivent un film où l'événement que fut la révolution roumaine peut être analysé sans tomber dans les affres du discours partisans, ceux du parti-pris comme "impensé". À l'inverse, ils donnent au regardeur la possibilité de *prendre parti* depuis les images et son regard, et non ce qu'il sait ou pense avant. Une politique des images (une façon de monter) devient une présence politique à l'histoire. C'est la seconde trace révolutionnaire de ce film qui vienne du cinéma : la première était le panoramique qui, de fait, montre cinématographiquement la révolution dans les gestes du filmeur ; la seconde est ce mouvement réel de la pensée que le montage crée pour regarder les images non depuis une opinion, un préjugé, une idée immobile, un savoir *a priori*, mais depuis la modification du regard que le film entend pouvoir créer. Cette modification – comme dans une révolution – consiste d'abord à être *présent à ce qui se passe*. Malgré toutes les affinités que les cinéastes peuvent éprouver pour des gestes, des mots et des images de ce soulèvement populaire de 1989, leur film court le risque de montrer des images sans dire ce qu'il faut en penser. Ils décuplent alors *notre présence*, ou, pourrait-on presque avancer, notre propre « devenir révolutionnaire »⁶⁸⁸.

C - Les "filmeurs" : donner aux images un énonciateur

L'intensité politique du film de Farocki et Ujica provient de cette façon de se tenir à ce que les images permettent d'observer, avec leur fabrication, en considérant les personnes qui les tournent : c'est *une révolution filmée de part en part*, et non une révolution de télévision, manipulée de part en part. Nous avons vu que le montage porte en lui le trouble d'une révolution "manipulée" parce qu'il laisse constamment entendre que les images sont tournées par quelqu'un. Les cinéastes ne cessent de nous montrer (et d'avoir sélectionné) des archives qui contiennent des gestes de filmeurs : des panoramiques vers le ciel, vers la rue, des zooms faits au-dehors. Ou de montrer l'envers des tournages : on voit par exemple dans le film les moments où la télévision "occupée" n'est pas encore à l'antenne, et les révolutionnaires qui attendent la diffusion avec stress, inquiétude, émotion, désir. Ces scènes

⁶⁸⁷ *Idem*.

⁶⁸⁸ Nous reviendrons plus tard sur cette notion de Deleuze et lisons avec elle *Vidéogrammes d'une révolution* pour voir comment les cinéastes invitent à une « critique » de la révolution tout en y « croyant » énormément.

DELEUZE G., « Contrôle et Devenir », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 231.

sont importantes pour « donner à voir (...) ce qui nous donne les images »⁶⁸⁹ ainsi que le disait Daney de « l'énonciation au cinéma »⁶⁹⁰. C'est-à-dire qu'elles sont moins "un envers du décor" qui atteste de la création des images, *que la production matérielle et visible d'un énonciateur*. De telles scènes indiquent en effet chaque fois les éléments préalables à l'autorité productrice de l'image ou du discours. Grâce à leur présence, nous admettons que la révolution n'est pas forcément manipulée mais surtout énormément *mise en scène*. Philippe Azoury l'avait remarqué. Il écrit à ce propos, en 2002, les mots suivants :

« *Vidéogrammes d'une révolution* est celui d'entre les films de Farocki qui semble vouloir tenir une place à part dans son œuvre, marquant devant cette série d'épisodes restituant l'état d'urgence du soulèvement de Bucarest le 21 décembre 1989, une volonté effective chez Farocki de se faire tout petit, de se tenir à distance (mais le nez collé à l'écran), jusqu'à un certain effacement – un commentaire minimal vient ponctuer, en de brèves occasions, le montage des événements. De quelle nature est cette distance ? partisane ? dubitative ? fascinée (comme chacun le fut devant ce flux d'images qui, c'est le moins qu'on puisse dire, bouleversèrent – à commencer par les grilles de programmes) ? historique ? (...) Si Farocki fait ici un film qui regarde la Roumanie se débarrassant de Ceaucescu, à partir de cet arrêt sur image, de cet incident de transmission qui ouvrit le cadavre aussi bien cathodique que politique du couple de dictateurs, c'est que la Roumanie a aussi fait là *la première révolution retransmise en direct live, c'est-à-dire s'est donnée à voir, s'est mise en scène*. La mise en scène de la révolution roumaine se passe de commentaire, elle est lisible et visible (jusque dans ses prévisibles ratés). Elle est un cheminement qui fait discours à lui seul. »⁶⁹¹

Azoury explique ici ce qui rend la révolution roumaine "télévisée" aussi lisible tout en pouvant, comme le font les cinéastes, « se passer de commentaires » : les révolutionnaires eux-mêmes se sont donnés à voir, se sont mis en scène. Farocki et Ujica disposent alors d'un matériau qui *montre* leur production d'images. Dans les archives, le « cheminement » de la révolution « fait discours » à lui seul. Peut-être la révolution n'est-elle pas, justement, considérée dans *Vidéogrammes* ni comme révolutionnaire, ni comme manipulée, mais simplement comme mise en scène et c'est pourquoi le film parvient à montrer cette chose

689 DANEY Serge, « Un tombeau pour l'œil », in *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, p. 33.

690 *Idem*.

691 AZOURY Philippe, in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 115-116 (nous soulignons).

rare : *une révolution en train d'inventer ses propres images* – quitte à ce que ce soit parfois pour écrire une version de l'événement, justifier une action, légitimer la révolution. On ne comprend ceci des images de la révolution qu'au prix d'un montage qui soit une observation des images, « une méthode » comme le disait Zeyfang, « qui ne moralise pas »⁶⁹². Celle-ci permet notamment de regarder les images roumaines avec ce trouble sans qu'il ne soit forcément nécessaire de le désigner. Dans *Vidéogrammes* en effet, aucune morale ne préside à celle que les images mobilisent elles-même. N'empêcherait-elle pas de lire les archives ? Farocki disait pour ce film chercher des gens qui « comprennent quelque chose à la politique et aux images »⁶⁹³. Avec Ujica, ils ont fait de ce travail d'observation et d'écriture des images de la Roumanie de 1989 un véritable film politique aussi bien qu'historique, qui n'écrit pas sans tenter de voir, réfléchir et penser *ce que les acteurs et les images font, disent et montrent*.

Parce qu'il n'écrit pas pour son compte une autre morale de cette histoire ou sa version militante, mais qu'il se tient à cette distance « juste » des images (notamment celle de leur « mise en scène ») *Vidéogrammes d'une révolution* peut faire advenir une pensée politique des images et écrire l'histoire avec ces archives. Fussent-elles étranges, ambiguës, difficilement lisibles, manipulées, de toute façon Farocki et Ujica ne peuvent, en *cinéastes*, qu'accéder aux images qui en ont été faites ; c'est d'elles qu'ils partent pour lire l'événement, l'analyser, *l'écrire*. Mais en quoi le fait qu'ils travaillent sur la production des images par les révolutionnaires eux-mêmes, permet-il à *Vidéogrammes* de comprendre l'événement visible dans les archives ?

Daney disait qu'on n'avait trop peu entrepris de savoir ce qu'est une « énonciation » au cinéma, c'est-à-dire ce qui fonctionne « comme instance qui énonce, la voix qui silencieusement dit : "Voici". Voici des cadavres, un B 52. Etc. »⁶⁹⁴ écrit-il en prenant l'exemple de la photographie des communards « mis en bière », et celui de l'image du B52, qui demande de comprendre « que la caméra était américaine, du même bord que le bombardier »⁶⁹⁵. Pour le critique, « l'acte même du "Voici" n'a pas été réellement interrogé »⁶⁹⁶. Il en propose une formule : « pouvoir + événement = Voici »⁶⁹⁷. Et, bizarrement, il ne donne pas en exemple un film tel que *Vidéogrammes*, c'est-à-dire un exemple filmique proche des communards photographiés par Thiers et du B-52 américain où il est question d'autorité de l'image à montrer et dire l'histoire, mais le film d'un cinéaste comme Duras. Il

692 ZEYFANG F., « Inscriptions vidéographiques », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 190.

693 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *op. cit.*, p. 228.

694 DANAY S., « Un tombeau pour l'œil », in *op. cit.*, p. 33.

695 *Ibidem*, p. 35.

696 *Ibid.*, p. 33.

697 *Idem*.

écrit : « Admirable à cet égard est le dernier film de M. Duras (*India Song*) qui nous donne à saisir (à entendre) d'où vient ce qui nous donne les images... »⁶⁹⁸ Que veut-il dire par là ? Daney poursuit :

« L'image cinématographique n'est pas seulement redevable de la compétence de ceux qui savent la mettre à distance. Elle est comme *creusée* par le pouvoir qui l'a permise, qui l'a voulue. Elle est aussi cette chose que des gens ont pris plaisir à faire et que d'autres ont pris plaisir à voir. (...) Voir un film, c'est arriver devant du déjà-vu. Du déjà-vu par d'autres : la caméra, l'auteur, le(s) publics(s), parfois des hommes politiques. »⁶⁹⁹

Cette fois nous sommes plus proche des images de la révolution roumaine. La question du pouvoir, de l'autorité de montrer, est complexe. Pour les images roumaines, « le pouvoir » en question ne provient pas uniquement de la possession de la télévision par les révolutionnaires. Il ne dépend pas non plus d'une capacité du film *Vidéogrammes* de « mettre à plat »⁷⁰⁰ leurs images et de les décrypter parce qu'elles auraient été manipulées. Il s'agit plutôt, comme le dit Daney de l'énonciation, de voir comment l'image est « creusée par le pouvoir qui l'a (...) voulue ». Il dit :

« Il arrive que ce pouvoir soit inscrit à même l'image, comme ce qui la marque, la garantit, l'authentifie. Hitchcock, maître du suspense et de chaque image de ce suspense où il s'inscrit comme pour rappeler qu'il est le maître (l'énonciateur). Et cette "politique des auteurs" tourne facilement à la politique tout court : comme dans cette extraordinaire scène de *Kashima Paradise*, où l'on voit la police simuler pour la télévision japonaise une attaque dont elle n'est pas l'objet afin de justifier par avance sa riposte (que la télévision filmiera).

La question ne peut pas être simple. L'instance silencieuse du "Voici", la marque du "pouvoir-filmer", du "filmer-détruire" n'est jamais situable. Elle est toujours du côté de la partie de l'appareil cinéma la plus lourdement investie par l'idéologie bourgeoise. Soit du côté du "genre" comme garantie (cinéma commercial, hollywoodien), de l'auteur comme caution (nouvelle vague, etc.) ou même de la caméra comme preuve (cinéma-vérité). »⁷⁰¹

698 *Id.*

699 *Id.*

700 *Id.* Refusant la lecture des images historiques uniquement comme pur contenu, Daney dit exactement : « (...) le problème n'est même pas de *devoir* l'image ou d'en *lever* une qui serait information, *de noter* pur. (...) Le problème, ce serait plutôt qu'*image n'est une surface plate pour personne*, sauf pour ceux qui ont pris le parti de la mettre à plat. » Daney refuse une pédagogie extérieure aux images.

701 *Id.*

La révolution roumaine pose problème. En 1991, au moment où Farocki et Ujica font le film, historiquement on ne pouvait réellement saisir l'événement. Les images non plus. Comme le dit Daney, « la question ne peut pas être simple ». Dans les images de *Vidéogrammes* en effet, l'instance du "Voici" est investie d'une idéologie qui est celle des révolutionnaires, et ces derniers ont beau ne pas être « lourdement investi(s) par l'idéologie bourgeoise », ils ont cette étrange idée d'utiliser « la caméra comme preuve »⁷⁰². Comment cela est-il perceptible ? Le film, grâce à sa façon de monter et regarder les images, donne à voir une analyse historique et politique des archives plus intense que les décryptages habituels des images télévisées, dans la mesure où il cerne de plus près le désir naïf des révolutionnaires de "réaliser" la révolution en la "diffusant". Dans *Vidéogrammes*, on voit leur croyance irréductible à l'image qui les pousse à "montrer" pour "prouver", c'est-à-dire à utiliser les images comme preuve. C'est certainement ce que Rancière avait entrevu à propos de l'écriture de *Vidéogrammes d'une révolution*. Pour lui, dans ce film, la « machine » cinéma a beau donner l'impression de présenter enfin des événements et des personnes « petits et grands pareillement, ensemble »⁷⁰³, ce que l'on voit n'en est pas moins déroutant pour la même raison. Car les images restent des images même si elles ont été faites par des révolutionnaires, des gens du peuple, des opprimés, des personnes qui se sont soulevées et ont pris les caméras pour filmer leur révolution. C'est-à-dire qu'elles ont quand même un énonciateur qui prend le pouvoir avec les images, autrement dit qui "use d'un pouvoir avec les images". Comme en écho à Daney, c'est ce que Rancière demande, semble-t-il, lorsqu'il écrit au sujet des archives filmées par les révolutionnaires que l'on voit dans *Vidéogrammes* :

« Mais n'est-ce point là trop commodément suivre les illusions du cinéma-vérité et l'histoire telle que les vainqueurs en proposent l'image ? Le même Harun Farocki, qui nous montre le pouvoir historique de ces cinéastes amateurs de Bucarest, nous rappelle dans ses autres films, que l'œil sincère de la caméra ne voit, malgré tout, que ce qu'on lui commande de voir »⁷⁰⁴.

C'est en connaissance de cause que Farocki met en scène de telles images. Il faut au spectateur juste un peu de temps pour apprendre à voir, pour chercher l'événement, pour comprendre le lien du « Voici » avec le pouvoir et la révolution. Peu à peu le film laisse voir que c'est une question de fabrication des images – qui n'ont pas seulement *des filmeurs* mais *des énonciateurs* – énonciateurs qui ont une façon d'user des images, de montrer et de

702 *Id.*

703 RANCIÈRE Jacques, « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 51.

704 *Ibidem*, p. 59.

représenter voire même parfois, de se donner en spectacle, d'affirmer la révolution, de la raconter. Il faut bien comprendre une chose dans l'énonciation, c'est que ce n'est pas une question de bien ou de mal, de bon ou de mauvais côté. C'est pour cela que le film de Farocki et Ujica est si gênant : *ce sont les révolutionnaires disent « Voici » avec les images, qui donnent à l'événement sa teneur. Non pas parce qu'ils ont conquis les studios et occupent la télévision, mais parce qu'ils ont fait des images.* Que l'on soit dans un film de Duras, face à une image de B-52, devant des images de révolutionnaires roumains amateurs ou professionnelles, il y a une instance qui les a voulues, qui dit « Voici ». Et dans *Vidéogrammes* le problème, c'est que les faiseurs d'images jouent le jeu des vainqueurs, parce qu'ils jouent le même jeu d'énonciation. C'est à ce point que le film commence, enfin, sa critique de l'événement médiatique tel qu'il fut créé par les révolutionnaires eux-mêmes.

2.3.1.3. La critique de l'événement médiatique

Lorsque l'événement historique à lire est une révolution qui fut fortement médiatisée, considérer qu'il y a un "preneur d'images" (un filmeur) ou des révolutionnaires qui "veulent quelque chose avec elles" (un énonciateur) est une donnée majeure parce qu'elle relie le cinéma, l'histoire et les médias. Leur nœud commun est précisément ce qui nous soucie : l'événement. C'est en tant qu'il fut filmé et « énoncé » avec des images que l'événement sera un enjeu de pouvoir qui concerne leur monstration (selon la formule de Daney reprise plus haut : « Voici+événement = pouvoir »). Dans les images du cinéma en effet, l'histoire se couple de la question du pouvoir dans la mesure où montrer et dire (Voici) ce qui se passe (l'événement) est une question d'énonciation : c'est elle qui donne au monde vérité et teneur (ce qui doit être tenu pour vrai).

Nous avons vu que le film *cherche à localiser l'événement* dans l'image. Ainsi il ne prétend pas « raconter » la révolution, mais analyser quelques archives qui ont pu ou prétendu la filmer. Farocki et Ujica mènent ce projet en montant chronologiquement les images. Du bout-à-bout extrêmement réaliste il ressort une lecture des images de la révolution roumaine de 1989 qui entend placer son regardeur face aux archives sans désir de voyeurisme ou de spectaculaire. Il est étrange que, dans ce film, nous regardions les images pour ce qu'elles sont. L'insistance du commentaire sur certains gestes de cinéma y est pour beaucoup. Il y a aussi l'aspect tissé et monté du film, dû aux divers types d'images rassemblées, qui produit une attention à la multiplicité des traces, gestes et filmeurs, et donne à comprendre comment ceux-ci sont liés à l'événement. En effet, nous avons affaire à un film qui analyse *un événement historique à travers des images* – ce qui exige une « connaissance des rapports »⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ « La connaissance du second genre, c'est la connaissance des rapports. De leur composition et de leur décomposition. (...) Voyez, c'est plus les effets des rencontres entre parties, c'est la connaissance des

entre cinéma, histoire, médias ou encore entre : enregistrer, filmer, montrer, pouvoir. À bien regarder les images rassemblées par *Vidéogrammes*, il n'est pas possible de penser que toutes se valent, ou qu'elles ont toutes écrit l'événement d'une façon similaire, par désir de filmer. « Filmer », c'est aussi un geste qui engage le producteur de l'image envers celui qui la regardera.

Pour que nous ayons conscience de cela, les images dans *Vidéogrammes* sont souvent "en train d'être tournées" : que ce soit le grain de l'image amateur qui nous le rende sensible ou que ce soient des images de révolutionnaires sur les plateaux de télévision, par exemple, qui attendent pour avoir l'antenne. C'est une *révolution filmée*. Farocki et Ujica, loin de nier la production des images, insistent sur elle *pour l'évaluer*. Passons donc maintenant de l'autre côté de l'écran pour analyser deux scènes où celui qui « veut »⁷⁰⁶ quelque chose avec les images pour la révolution roumaine se trouve à l'écran, c'est-à-dire devant la caméra. Cette fois, la production des images n'est pas la seule dimension critiquée puisqu'il faut lui ajouter maintenant la diffusion. En montrant dans leur film la manière dont quelques révolutionnaires et journalistes *s'emparent des images et de la parole pour diffuser un message et tenir un discours*, les cinéastes mènent selon nous une véritable critique de l'événement médiatique⁷⁰⁷. Nous verrons aussi que ce qui se joue ici n'est plus la *localisation de l'événement*, mais sa *temporalisation par le film de montage*. Ce sont nos deux sous-parties : A – L'événement tel que les révolutionnaires eux-mêmes le médiatisent : ébauche d'une critique de la révolution filmée ; B – Sortir de la temporalité de l'événement médiatique : un défi cinématographique pour le film de reprise.

A – L'événement tel que les révolutionnaires eux-mêmes le médiatisent : ébauche d'une critique de la révolution filmée

Le film de Farocki a la chance, comme le dit Arlette Farge des historiens, d'avoir « le privilège de constamment savoir ce qui suit et comment tout se termine »⁷⁰⁸. La chronologie stricte permet cela : Farocki et Ujica construisent des séries d'images autoritairement centrées autour de l'événement à cerner, ayant un début et une fin « connue ». Quelques scènes pour le coup "ressortent" de toutes les séries chronologiques qui racontent cet événement qui a déjà eu lieu et qui est fini. Nous en décrirons deux. La première a été extrêmement bien dessinée par Zeyfang dans le livre d'Antje Ehmman et Kodwo Eshun consacré à Farocki, avec des traits de

rapports. À savoir la manière dont mes rapports caractéristiques *se composent avec d'autres*, et dont mes rapports caractéristiques et d'autres rapports *se décomposent*. »

DELEUZE G., *Spinoza : Immortalité et Éternité*, Gallimard, coll. À voix haute, Paris, 2001, CD / Piste 3.

706 Ce mot est entre guillemets car il renvoie à une citation de *Nietzsche et la philosophie* dans la partie 1.2. sur le témoin : « Qui cherche la vérité ? Et qu'est-ce qu'il veut celui qui cherche la vérité ? »

DELEUZE G., *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962 (2007), p. 108.

707 Dont ils « décomposent », pourrions-nous dire, « quelques rapports ». Voir note en bas de page précédente.

708 FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 70.

crayon qui suintent le stress de l'attente, et la durée qui s'étire⁷⁰⁹. Nous n'avons pas arrêté d'en parler sans la décrire encore : ce sont les révolutionnaires qui attendent l'antenne – et en particulier le poète Dinescu. Mais comme nous l'avons déjà convoquée dans la première partie (1.3.), critiquant pour notre part le rôle « autoritaire » du poète dans la révolution et de sa parole (le mot d'ordre dans les sentiments), nous nous concentrerons désormais sur la croyance des acteurs au dispositif télévision telle qu'elle se matérialise dans cette séquence. La seconde est la "couverture médiatique" de l'événement par deux journalistes dont Farocki et Ujica donnent une scène qui mérite d'être regardée de plus près : la scène des reporters de guerre. Centrées sur les images *proprement médiatiques* de la révolution roumaine, ces deux scènes ont une place à part dans le film et exigent selon nous un regard critique. Elles ont un autre point commun : elles interrogent le lien de la révolution aux images à l'endroit de *la prise de parole*. Nous nous proposons maintenant de les analyser sous ces deux angles.

Commençons par la première. Dans les studios de télévision, un grand nombre de gens sont amassés sous les lumières crues du plateau. Ils sont entrés au Studio 4 pour prendre l'antenne. Parmi eux, des hommes surtout. Et tous se sont placés face à la caméra. Quand il la commente dans sa filmographie, Farocki dit de cette image : les studios sont « tellement petit(s) que deux douzaines de personnes s'y pressant suffisaient à donner l'impression d'un soulèvement de masse »⁷¹⁰. Ailleurs, il disait aussi que la télévision n'avait même pas enregistré tout ce qu'elle diffusait, et que ce sont des spectateurs qui ont mis sur VHS ce qu'ils regardaient⁷¹¹. Dans les sources télévisés trouvées par le cinéaste, nous disposons pourtant de quelques plans où les révolutionnaires parlent, s'apprêtent, discutent, bien qu'ils ne soient pas encore à l'antenne. Il y a donc eu enregistrement de ces moments un peu tendus, énergiques, palpitants, où ils se préparent à parler ; ils furent conservés par la télévision. Mais pourquoi les choisir comme *Vidéogrammes* ? Pourquoi montrer ces flottements avant la diffusion télévisée, sinon parce qu'ils montrent que cette révolution fut « mise en scène », jusque dans les studios ?

« Attention ! Vous êtes prêts ? Trois secondes avant l'antenne ! » entend-t-on quelque fois dans *Vidéogrammes*. Farocki et Ujica ne mentent jamais là dessus : les images "se tournent". Cette conscience, le spectateur l'obtient moins parce que la mise en scène est visible que parce que le film montre des moments qui en sont la préparation. Alors

709 ZEYFANG F., « Inscriptions vidéographiques », in *op. cit.*, pp. 192-193.

710 FAROCKI H., « Filmographie : Films de H.F. commentés ou décrits, précédé de photographie légendées par l'auteur », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 101.

711 « La télévision avait de nombreuses heures tournées, diffusées par le Studio 4 durant la révolution, qui n'avaient pas été enregistrées par eux-mêmes. Dans certains cas, ils avaient des copies que les spectateurs avaient faites avec des magnétoscopes VHS (...). »

FAROCKI H., « Written Trailers », in *op. cit.*, p. 228.

qu'habituellement nous ne les voyons pas, nombreux sont ces moments où nous regardons les images en train de se faire, d'être attendues, voulues, désirées. Ainsi la scène où les révolutionnaires entrent dans les studios. Voir tous ces hommes entrer dans le cadre généralement réservés aux journalistes, qui attendent et qui veulent parler, est une image forte du film. C'est une action qui dit quelque chose de l'événement filmé, et c'est selon nous la raison pour laquelle elle est présente aussi longuement, dans sa durée presque réelle. Cette action montre en effet que la révolution *a aussi eu lieu dans les images* c'est-à-dire que dans les images aussi, désormais, on ne verra plus ce que l'on voyait avant. C'est une révolution en soi, un événement qui compte pour Farocki et Ujica : qu'on le veuille ou non, des hommes se sont bien rendus dans les studios ; ils y conquièrent un espace (le studio de télévision) qui est celui de la prise de parole (la diffusion, l'antenne) où on dira enfin autre chose.

Or, s'ils vont effectivement diffuser d'autres images et discours que ceux du régime de Ceaucescu, les révolutionnaires roumains seront décevants dans l'usage qu'ils feront des images. Car il semble y avoir deux niveaux de lecture dans le film de Farocki et Ujica : le premier qui consiste à croire en la révolution et à regarder les images elles-mêmes pour observer comment des gens se saisissent de caméras et font des gestes (filmer, zoomer, panoter) qui sont des indices pour lire les images comme des archives d'une *révolution* (et non comme images de télévision d'une manipulation quelconque) ; le second, qui consiste à regarder la façon dont les choses sont filmées pour un spectateur, en l'occurrence pour nous aussi, et différencier dans les images que l'on voit les façons de faire meurtrissantes et autoritaires, des gestes qui le sont moins. Trop enclins à conquérir la télévision, les révolutionnaires en copieront la forme de parole et reproduiront avec elle une forme de pouvoir qui est tout sauf révolutionnaire.



Ils sont tous face à la caméra, dans l'expectative. Venus au studio pour parler, ils choisiront un représentant unique, le poète Dinescu. On lui demande, à lui, de parler. Et que

dit-il ? Les révolutionnaires, tendus, se mettent d'accord, se préparent. L'un d'eux lui dit : « Mircea, je te présente. Montre-toi au travail ! » Plus le temps de se préparer. « Attention dans cinq secondes on est en ligne ! ». Caramitru, comme prévu, parle en premier. Puis c'est au tour de Dinescu. Il attend un peu, avale peut-être sa salive, et commence :

« Dans dix minutes, nous lancerons un appel au peuple.

Le Bon Dieu se tourne à nouveau vers les Roumains.

Faisons le silence devant Lui. Mais avant cela rassemblons toute l'armée.

(Il lève le poing)

L'armée à Bucarest est avec nous ! Le dictateur a fui !

Nous implorons le Ministère de l'Intérieur : Baissez vos armes, les unités aux casernes !

Le peuple est avec nous ! Dans cinq minutes l'appel...

La télévision est avec nous !

Nous avons gagné ! »

Le poète est applaudi. On l'embrasse. Le plan s'achève. Nous pouvons commenter cette situation en termes de diffusion de paroles et de situation. Face à ce qui est dit, le spectateur de ces images n'a aucune liberté : tout est dit pour lui, pensé pour lui. Comme le faisait le régime de Ceaucescu. Mais il ne suffit pas de dire que l'usage des médias est le même dans un cas comme dans l'autre. On peut constater, d'abord, que la télévision sert à annoncer la victoire de la révolution, victoire depuis laquelle on demande à l'armée de baisser les armes. Elle est donc annonce de la victoire et conquête du pouvoir. On pourrait constater également que Mircea Dinescu évoque Dieu, et une certaine figure du peuple. Mais ce n'est pas l'aspect qui nous intéresse le plus. Il faut aussi trouver ce qui, dans le cas des révolutionnaires, est fondamentalement décevant et le faire en regardant le montage des images.

Par exemple : en comparant les plans des studios aux plans amateurs. Qu'ont-ils de foncièrement différent ? Que nous dit leur co-présence dans *Vidéogrammes* ? Comment nous informe-t-elle sur la révolution et les médias ? On s'est penché plusieurs fois sur les discours faits à l'antenne par ces quelques hommes qui viennent représenter les révolutionnaires roumains, mais on s'est rarement interrogé sur la dimension *profondément mutique* des plans amateurs : aucune parole ne les accompagne jamais. Est-ce parce que c'est à la *télévision*, au *journal*, comme *présentateur*, que l'on parle ? Les révolutionnaires que nous voyons à l'antenne se représentent-ils vraiment la télévision comme le seul espace où une parole légitime peut être prononcée ? Ou est-ce dans la diffusion qu'ils possèdent une croyance c'est-à-dire dans la technique qui rend possible la propagation d'une parole ? Et en quoi croient les amateurs quand ils filment alors qu'ils ne sont eux-mêmes pas la télévision, cette instance qui

diffuse et tient un discours ? Il est difficile de répondre à ces questions à la vue des images. Farocki, lui, dit simplement de la situation roumaine cette chose cocasse : il est étonnant que deux lieux seuls centralisent le pouvoir et soient aussi simples à localiser : la télévision et le Comité central⁷¹². En effet croirait-on, aujourd'hui, prendre le pouvoir en allant dans un studio de télévision ou dans un lieu de pouvoir même emblématique comme l'Elysée ? On ne peut cependant pousser trop loin la lecture du film en termes de stratégies politiques et historiques au risque de généralisations abstraites et intenables. Il faudrait plutôt regarder ce qu'en ont fait les acteurs eux-mêmes c'est-à-dire voir comment « les images » sont en quelque sorte un lieu où « la guerre se continue par d'autres moyens »⁷¹³. Autrement dit, à voir leurs images, il faut considérer que la stratégie historique et politique à laquelle ils recourent dans cet événement est avant tout *une stratégie filmique*, ce qui exige effectivement de se contenter d'observer les images et comment elles ont opté pour une façon de parler, une façon de filmer, de montrer.

En regardant comment les acteurs se mettent à filmer chez eux, à tourner dans les studios, on peut accéder aux images de la révolution mais aussi à ce que ces gens ont voulu, respectivement, en filmant. Aussi, il faut regarder les *vidéogrammes* de chacun et tous, "cousus" ensemble. Déjà, un indice de taille se remarque : les plans des filmeurs amateurs choisis par Farocki et Ujica sont sonores, on y entend le son de la télévision, le son de la rue, mais ils ne tiennent aucun discours c'est-à-dire qu'aucune parole n'est articulée sous eux. Dans les plans faits à la maison pourtant, il est de coutume de commenter en direct ce que l'on voit, soit en le décrivant, soit en s'adressant à des personnes que l'on filme et qui sont des intimes. Or rien de tout cela dans le plan à la cité des étudiants ; ni dans celui derrière le balcon du toit de l'université que l'on voit juste après ; ou dans le panoramique fait par cet homme qui filme son téléviseur sur lequel est diffusé le dernier discours de Ceaucescu, et qui, présentant quelque chose, tourne l'objectif vers la rue pour savoir si ce qu'il voit au-dehors répond d'une manière ou d'une autre à ce qu'il voit à la télévision. Dans toutes ces scènes les filmeurs ne parlent pas, ne commentent pas. Pourquoi ? Comme le disait Rancière, très certainement parce que la caméra, en enregistrant simplement, filme des preuves⁷¹⁴. Mais ce désir qu'ont les filmeurs amateurs d'enregistrer des preuves, s'il se confirme dans le refus de discourir sur les images qu'ils tournent afin de laisser le réel plus vrai (avec le son direct et plus vrai lui aussi), pouvons-nous le confirmer tout à fait *en disant que les images qui parlent, au contraire, ce sont celles de la télévision* ? Comment penser ce rapport entre vrai et faux, muet/mutique et parlant, son direct et parole télévisée ?

712 FAROCKI H., « Filmographie : Films de H.F. commentés ou décrits, précédé de photographie légendées par l'auteur », in *op. cit.*, p. 101.

713 CLAUSWITZ Carl (von), détourné par Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Études, Paris, 1997, p. 16. On peut aussi se reporter à Brecht : FAROCKI H., « La guerre trouve toujours un moyen », in Chantal Pontbriand (dir.), *HF I RG*, Blackjack / Jeu de Paume, 2009, p. 90 (et p. 97 pour la citation).

714 RANCIÈRE J., « L'inoubliable », in *op. cit.*, p. 59.

Jacques Rancière dit plus précisément que le montage de Farocki, s'il montre « le pouvoir historique des filmeurs amateurs », suit « les illusions du cinéma-vérité »⁷¹⁵ en reprenant leurs images "naturellement" pour écrire l'histoire. Nous croyons plutôt que ce sont les filmeurs eux-mêmes qui, comme nous l'avons dit avec Daney, se servent de « la caméra comme preuve »⁷¹⁶ et que c'est ça que le film donne à voir, *pour le regarder comme pour le penser*. Mais est-ce pour cela que les plans sont donnés dans leur brutalité et silence ? Nous l'avons vu au sujet de l'écriture historique et mémorielle des archives : le parlant est plus susceptible de « mensonge »⁷¹⁷. C'est plutôt eux, donc, qui ne parlent pas, et on pourrait attribuer ce refus des amateurs au fait que ce mensonge caractérise à la fois le contexte historique et médiatique dans lequel ils se trouvent avant 1989, dans lequel la télévision parlante diffuse seul le discours officiel des Ceaucescu, et à la fois dans la grammaire du cinéma qui, lorsqu'elle use de « composantes de l'image muette »⁷¹⁸ ainsi que nous l'a montrée notre analyse de *Respite* avec Deleuze, se défend ainsi un peu mieux de « mentir »⁷¹⁹. Cependant, quant aux archives reprises par *Vidéogrammes*, il importe davantage de pouvoir observer comment l'emboîtement de toutes ces images diverses qui "filment l'événement", rend discernable qu'elles n'ont pas la même façon d'entreprendre *des gestes pour le médiatiser*. En effet, si pour chacun des filmeurs on peut se dire que « quelque chose se passe », tant pour les révolutionnaires que pour les amateurs, c'est d'abord parce que leur propre pressentiment ou croyance en la révolution est marquée dans leur présence aux images – même si certains sont devant la caméra et d'autres derrière elle... Pour nous, le montage de Farocki relève d'une écriture qui entend poser les images linéairement pour créer des problèmes. Ici la coexistence des révolutionnaires dans les studios et les filmeurs amateurs en fabrique un de taille : comment les révolutionnaires voulaient-ils filmer la révolution ? Si on se pose cette question en regardant le film de Farocki et Ujica, on n'obtient pas une seule réponse mais plusieurs, ou, faudrait-il dire, plusieurs questions. La première naît de l'observation que nous avons faite quant à la légitimité supposée de l'organe de pouvoir « parlant » que serait la télévision. Lorsque nous regardons *et* les images amateurs (qui usent de la caméra comme preuve) *et* les images du discours du poète Dinescu à la télévision par exemple, une question advient : mais pourquoi alors conquérir la télévision, si les discours qu'elle diffusait précédemment de Ceaucescu étaient mensonges ? N'est-ce pas bizarre de conquérir la légitimité de la télévision et/ou du discours pour lui faire dire le vrai alors que jusqu'à présent elle n'avait dit que le faux ? Cette étrangeté, le spectateur de *Vidéogrammes* est

715 *Idem*.

716 DANEY S., « Un tombeau pour l'œil », in *op. cit.*, p. 33.

717 DELEUZE G., « Les composantes de l'image » (chap. 9), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 298.

718 *Ibidem*, pp. 292-298.

719 Voir 2.2. *La mémoire à l'épreuve du montage*, p. 27 à 35.

amené à l'éprouver une autre fois lorsqu'il en découvre une conséquence : les révolutionnaires disent le vrai avec un organe de pouvoir et de parole qu'est la télévision, et ils le font dans l'intention qu'on les croie certes, mais surtout, *dans l'intention de créer par le dire ce qui se passe*, autrement dit exactement comme n'importe quel régime médiatique qui diffuse non pas la vérité, mais ce qui doit être tenu pour vrai. D'où la duplicité ambiguë des images et de ce que nous ressentons. Car avec un tel montage, la révolution sera à la fois cette vérité médiatique terrible et l'élan néanmoins réel qui leur a fait faire ces images ; à la fois elle sera l'écriture médiatique d'une révolution croyant trop aux médias, tout en étant pourtant les gestes d'hommes faits pour conquérir un espace de parole contre celui qui l'avait réduit à l'expression d'un discours unique⁷²⁰.

Cette duplicité habite chaque prétention à filmer la révolution. Les images amateurs souffrent pour nous de la même ambivalence : d'une part elles attestent que quelque chose se passe de par leur simple existence : parce que quelqu'un filme, fait des gestes, des panoramiques, filme des manifestants ; d'autre part la dimension mutique renvoie les plans au désir de preuve de ceux qui les ont faites. Pourtant, nous voyons bien, spectateurs, que les images avaient ces volontés. Dans *Vidéogrammes*, elles sont des traces « de gens qui ont désiré faire des images ». Selon nous, c'est ici que Farocki devient pertinent dans l'analyse. Le montage permet en effet d'analyser le rapport entre *le désir d'image*, et la façon dont "le réel" et "la révolution" *sont donnés et construits par les filmeurs dans une interrelation avec l'événement*. Nous spectateurs, regardons surtout des images qui ont voulu la révolution. Elles sont plutôt communicatives d'un élan révolutionnaire, et, malgré tout, elles demeurent difficilement regardables en dehors de la volonté d'assignation du réel à l'image. En fait, les images de télévision et les images amateurs ont ce désir commun qui semble être à l'origine du "déchantement" de la révolution roumaine dans le film de Farocki et Ujica : ils ont tous voulu que les images disent ou soient le réel alors qu'elles n'en sont qu'une médiation, une traduction.

Ce point est d'autant plus sensible dans une scène qui est pour nous explicitement critique envers l'usage médiatique que certains roumains firent des caméras et des images durant ces journées-là. Nous en venons donc à notre second exemple. Nous verrons ce qui était une ébauche de critique médiatique de l'événement devenir plus claire : ce qui était suppositions à la vue du « montage » de deux sources images dans le film, et qui permettait de

720 En cela, nous poursuivons le propos de Hamer qui évoque le premier plan de Ceaucescu comme fondateur d'un préalable : le discours unique ; que vont venir perturber les images amateurs, en s'ajoutant à une institution et un pouvoir montré défaillant dans la première scène.

HAMERS J., *De la Selbstverständlichkeit dans Videogramme einer Revolution de Harun Farocki et Andrei Ujica : le regardé, le visible et le vu*, p. 4.

PDF téléchargeable à l'adresse suivante : <http://popups.ulg.ac.be/MethIS/docannexe.php?id=247>

penser que les cinéastes « posaient un problème » en montant ces révolutionnaires « sonores » et ces amateurs « muets », sera observé dans une unique séquence. Elle est médiatique en soi, puisqu'elle consiste en la reprise d'images tournées sur le vif par des journalistes. Ni révolutionnaires, ni amateurs, ils sont des professionnels présents à l'événement. Si l'on regarde les personnages, on les trouve excités par l'événement qu'ils vivent et racontent – comme des journalistes en somme. Mais c'est une interprétation hâtive. Si cela "transpire" dans leurs images, encore une fois, on ne peut connaître leur motifs réels – s'ils veulent ou non la révolution, ou s'ils sont plutôt emprunts à couvrir tout événement comme ça. Mais puisqu'on peut accéder aux images qu'ils ont tournées, il est néanmoins possible *de connaître le type d'images qu'ils font et la façon dont elles nous lient à l'événement*. Selon nous, c'est le seul savoir que le film entend prodiguer. Il ne s'aventure pas dans des interprétations sur les gestes mais les donne à voir eux, ce qui est une façon de les analyser et de les évaluer politiquement en s'efforçant surtout de ne pas tenir un discours sur les acteurs et les images de cette révolution qui ne vienne pas de ce qu'ils font.

Il faut d'abord se rappeler cette scène qui montre la première sortie des studios de télévision roumains effectuée par le directeur, après le début des événements : les gens sont dehors, une foule de gens quelconques venus là, qui lui demandent, qui lui crient : « On veut la vérité ! La vérité ! ». Pourquoi demander la vérité à la télévision, à ce moment même où la révolution devait justement permettre de se saisir de la vérité sans qu'on nous l'assène, sans qu'on nous la dise ? Farocki répond très bien en formulant concrètement ce qui empêche cette appropriation de l'événement par ceux qui pourrait en être les acteurs et qui crient depuis leur position de spectateurs ; il l'a décrit pour nous dès le début du film avec le premier plan amateur où l'on « cherche » avec lui l'événement : on a pour habitude de confondre l'image et l'événement, de vouloir voir, « tout » et « vite »⁷²¹. Ne pas confondre l'image et l'événement, c'est comme ne pas confondre une archive et l'histoire qu'elle contient. L'archive n'est pas l'événement, elle est sa capture dans une forme. C'est ce décalage entre image et événement que nous découvrons chaque fois un peu plus dans les *Vidéogrammes d'une révolution*. De façon consciencieuse, nous apprenons à le voir. S'il faut faire tout ce travail de discernement, c'est bien qu'habituellement nous confondons l'image et l'événement filmé. Il y a une raison à cela et que Farocki donne dans son film : une médiatisation du vivant qui se substitue à la vie, une communication qui « remplace une activité absente »⁷²². Montrer cette forme de médiatisation ou de communication *alors qu'elle est en train de se fabriquer* est le meilleur

721 Le commentaire dit à un moment « Image et événement se confondent » selon nous dans le but de montrer que la présence de l'événement dans une archive, renvoie en fait l'image à son existence : c'est-à-dire qu'elle existe parce qu'il y a un événement – que quelqu'un veut filmer. Elle existe pour l'événement mais ça ne nous dit pas où est l'événement dans l'image, comment elle le rend lisible.

722 *Critique de la Séparation*, Guy Debord (1962).

moyen de voir comment l'image entend se substituer à l'événement. Et nous en venons à la scène des reporters de guerre.

Le film est maintenant bien avancé. Le couple Ceaucescu est en fuite depuis quelque jours, la révolution est commencée depuis quelques temps elle aussi. Le montage passe d'images de télévision aux images amateurs de plus en plus souvent, et la révolution que l'on pensait filmer déçante, ou n'existe pas. Ou plutôt, elle n'existe que dans les images que nous voyons. D'autant plus qu'elles prétendent toutes filmer l'événement, nous commençons à comprendre qu'il n'y a aucune réalité de l'événement en dehors de ces images et de leur multiplicité propre (d'où certainement le nom de *Vidéogrammes*, au pluriel). Et cette scène que nous nous apprêtons à décrire participe du decrescendo sur lequel le film est construit. Elle apporte aussi un élément de plus sur le travail que Farocki réalise autour de ces archives et de leur événement.

Deux reporters se trouvent à une entrée de métro. L'un est devant la caméra, et s'adresse à l'autre, hors champ, qui le filme. Ils tournent les actualités. Non seulement il y a ces quelques paroles qui montrent l'envers du tournage : « c'est bon ? » « tu tournes ? » « attends », mais nous assistons successivement à trois prises de la *même* information. Trois fois, le journaliste dit son texte, chaque fois peut-être un peu plus convaincu, chaque fois avec néanmoins une petite erreur, estime-t-il, qui le fait recommencer. Nous entendons alors le texte pour la seconde fois. Il est dit par coeur, mais cela, après tout, on ne s'en offusquera pas trop. À la troisième prise, nous commençons à lire différemment cette représentation qu'il construit pour nous. Nous lisons de plus en plus vite les signes qui nous disent qu'il s'agit d'un tournage et, avec cette répétition, nous comprenons même son travail : son travail ne consiste en rien à nous informer, et Farocki le souligne en montrant la scène *trois voire quatre fois*, afin de *vider le contenu de son sens* pour nous pencher uniquement sur *la forme choisie par ces reporters*. Nous en percevons même clairement les caractéristiques pour les avoir écoutés plusieurs fois et les reconnaître comme fondatrices de « l'information » : ton distant de l'objectivité, regard caméra un tant soit peu concerné, texte articulé et compréhensible, tourné dans des décors réels pour authentifier l'existence de l'événement raconté, celui-ci ayant lieu « véritablement » un peu plus loin du lieu d'enregistrement. Mais cette critique de l'information est simple, visible pour tout spectateur de télévision qui, chaque jour, l'écoute, la regarde. Que pouvons-nous voir de plus dans cette scène ? Avons-nous réellement besoin de voir l'envers du décor ?

Si l'information répétée perd sa dimension de spectacle, nous assistons, nous, à une chose bien étrange. À force de l'entendre dire et redire son texte puis d'en comprendre la mise en scène, la forme et le contexte, ce n'est pas le ton du journaliste qui s'avère simplement

critiquable, c'est la façon dont il parle, dont il *assène*, dont il *recouvre l'événement* par sa narration – qui devient insupportable. Il le dit pour nous puisqu'*il y est* (et nous ne faisons que le regarder). Mais plutôt que de le croire, nous assistons à une désillusion qui est capitale pour comprendre le travail sur l'événement de Farocki et en admettre toute la puissance critique. Le journaliste *substitue sa parole à ce qui se passe*. Non seulement il use de stratégies pour convaincre, mais il illusionne, trompe, déçoit. Voir le tournage de ces images, c'est observer comment la parole ne "dit" pas l'événement mais le "recouvre".



Les formes d'images que nous inventons pour dire l'événement, comme celle de ces reporters, ne considèrent que trop rarement leur propre action à elles, leur événement à elles, c'est à dire leur "faire", leur "écriture", et leurs "effets". Elles sont le résultat d'une croyance à l'image bien trop naïve où l'on confond le contenu et l'image, l'action filmée et la prise de vue. Ainsi face à un événement quelconque (parole de quelqu'un, une chose qui traverse le cadre, des tirs et des coups de feu), elles ne nous laissent, encore, que spectateurs des événements qu'elles filment. On finit par trouver mensonger l'événement qu'elles racontent, on commence à en douter. Le film de Farocki et Ujica rend possible qu'on se rende compte que *l'actualité aussi* est mise en scène : dans *Vidéogrammes* le reporter tourne trois ou quatre fois son annonce, qui ne dit rien, qui, dans sa seule mise en scène de « reporter de guerre » qu'il croit être devenu en quelques jours, fabrique l'événement : on l'entend dire et redire que « Cela fait à peine vingt-quatre heures que l'on tire contre des soldats toujours fidèles à Ceaucescu, et il y a déjà une atmosphère de guerre à Timisoara ». Dans cette scène qui montre l'envers du tournage, Farocki expose cette confusion entre le vif de l'action (du réel) et la spontanéité dont joue la mise en scène journalistique (confusion certainement à l'origine du scepticisme éprouvé aujourd'hui quant aux médias actuels). Il la rend explicite. Et la révélation du « mensonge »⁷²³, c'est-à-dire de la fausse correspondance entre image et événement dans leurs actualités, ne peut advenir que si leur mise en scène elle-même nous est montrée. Dans les plans choisis par Farocki et Ujica, le reporter finira par courir dans sa voiture, et se nommera

723 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 298.

lui-même : « on est devenu reporters de guerre ! ». La scène dans son entier ne montre pas l'événement *mais l'image qu'on fait de lui*, et cette image est à voir de façon extrêmement critique. Le journaliste a beau visiblement avoir envie de couvrir l'événement il n'en n'est pas moins la raison même de notre empêchement à accéder à l'événement : il parle pour nous, sans nous laisser de possibilité d'existence. Selon nous, ce plan dit : il faut absolument trouver d'autres formes pour dire l'événement, afin de pouvoir le penser et y être ensemble. Il fait d'ailleurs fait écho à un autre plan dans le film où l'on voit une famille regarder la télévision. Le filmeur suit les visages inquiets regardant l'écran. Spectateurs des images, ils disent : « On n'y pige plus rien. »



Avec ces deux séquences, s'ouvre une voie, une piste, pour lire toutes les images de *Vidéogrammes* : les images des révolutionnaires dans les studios de télévision faites pour raconter la révolution ne sont pas "mauvaises" parce qu'elles sont confuses, bégayantes et un peu amateurs ; elles le sont parce qu'elles rendent impossible à autrui de se rapporter à l'événement depuis son altérité (nous comme cette famille). Pourquoi ? Parce qu'un grand nombre des procédés qui les ont fait naître ne permet pas que nous les regardions et entretenions un rapport à elles et à ce qu'elles filment. Encore une fois, elles prétendent se substituer au réel ou dire le monde sans que nous puissions nous y rapporter depuis notre position de regard, depuis notre position dans l'histoire⁷²⁴. Le film de Farocki et Ujica montre, avec ces images reprises de la révolution roumaine, que la "passivité" du spectateur envers les images et l'histoire ne vient *pas d'une activité à susciter chez lui, mais des formes d'écriture* qui rendent d'abord possible ou non d'être présents (aux images, à la parole, à l'événement). Il dit que sont des formes de communications qui nous absente, et nous laissent seuls. La monstration des formes médiatiques à laquelle se livrent Farocki et Ujica nous semble

⁷²⁴ Dans cette configuration, les images amateurs sont « les moins pires » car elles contiennent des indices d'énonciation, volontairement, et ne nient pas la subjectivité du faiseur d'image et donc du fait que *quelqu'un* se saisisse du monde, et ce même si ce filmeur désire « prouver » la révolution avec des images très réalistes (sous lesquelles il s'abstient de parler). Nous reviendrons sur ce point ci-dessous.

volontaire et critique. Dans la manière dont ils menaient leur recherche et analyse de l'événement dans l'image, on voyait déjà poindre cette suggestion : qu'image et événement sont à séparer, pour relier le regard et l'agir d'une autre manière. D'ailleurs le film lui-même fait coïncider autrement vie et histoire, image et événement. En effet, en recherchant dans l'archive des moments où l'image témoigne d'une situation de prise de vue qui est en même temps une situation humaine de regard, et une situation dans l'histoire, *Vidéogrammes d'une révolution* parie d'abord sur notre regard comme présence.

L'événement réel, ce sont les images. L'événement filmé, c'est la révolution. Ces deux reporters de guerre achèvent de nous en convaincre. La répétition de l'enregistrement des actualités utilisée par Farocki révèle leur prétention à substituer leurs discours et leurs images à l'événement : à le "couvrir". Le cinéaste lui ne cherche pas à raconter l'événement. Les archives ont beau être cette actualité d'autrefois, s'en servir pour re-raconter l'événement ne servirait à rien sinon à valider l'événement passé par un réel supposé de l'image cinématographique. On voit bien que ce n'est pas en vue de leur donner une exactitude plus grande que Farocki analyse avec Ujica l'événement de ces images. Il s'agit surtout de soumettre ces archives filmées à la critique de sorte à comprendre la présence du cinéma à l'événement, de même que la présence de l'événement dans ses images. En fait, son travail de recherche s'oriente vers la "présence", une chose qui leur est commune, parce que le film doit laisser à l'événement sa teneur d'événement, apparition simple, intense, en tant qu'apparition. Farocki met à notre avis une grande énergie en général à *chercher l'événement* pour laisser surgir, entre l'événement de cinéma et l'événement historique, d'autres événements qui concernent ses regardeurs. Oui, c'est nous qui sommes les destinataires de cette lecture des événements par le cinéma, grâce à laquelle le passé et le présent perdent leur prétendue clôture pour ouvrir le regardeur aux images, et le temps aux possibles.

C'est dire également du travail historique lui-même que le récit a une tâche : celle de pouvoir raconter l'événement sans meurtrir ni les sources et les acteurs passés, ni le lecteur et le regardeur présents. L'événement doit pouvoir être, *fut-il passé, spectaculaire, maltraité par ceux qui ont laissé des documents, des mots et des images*, quelque chose qui concerne le présent. Le raconter et le représenter c'est, pour l'historien et le cinéaste, un défi tout autre que celui des journalistes que nous avons vus ici, puisqu'il s'agit non seulement de le comprendre, le recevoir et le critiquer mais d'y être présents et de conquérir avec lui une présence à l'histoire.

Il ne faut pas oublier l'actualité de cette position. Cette critique de notre présence à l'histoire et au cinéma qu'on trouve dans les films de Farocki depuis les années 60, paraît d'autant plus juste que notre époque semble de plus en plus imperméable à l'événement.

Farocki en cherche les raisons dans les événements de cinéma eux-mêmes et notre façon de les écrire et les regarder. Ici, il renvoie l'historien et le spectateur à leur historicité vivante en faisant une critique acerbe des faux événements que nous nous réservons, nos façons de les « recouvrir » en les racontant, nos manières de les ignorer à force de les « diffuser ». C'est une critique des acteurs de la révolution et de leurs usages des médias. Elle ne part pas d'*a priori* sur la communication, mais regarde leur façon de faire. Ce sont nos traitements de l'événement par l'image que le film donne ainsi à penser : nos façons de le rendre impartageable précisément au moment où on pensait le communiquer. Le cinéma n'est pas seul responsable de cet état de fait, c'est tout une pensée de l'événement qu'il faut re-crée.

B - Sortir de la temporalité de l'événement médiatique : un défi cinématographique pour le film de reprise

« Les mass media ont désormais le monopole de l'histoire. Dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seuls que l'événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter. Mais il ne suffit pas de dire qu'ils collent au réel au point d'en faire partie intégrante et nous en restituent la présence immédiate, qu'ils en épousent les contours et les péripéties, qu'ils en composent l'inséparable cortège. Presse, radio, images, n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence. »⁷²⁵

Pour Pierre Nora, l'événement est inséparable de sa diffusion. Si autrefois il se colportait de villes en villes par la rumeur, à l'ère de la presse, de la radio et des images, le temps entre l'événement et sa médiatisation s'est réduit à presque néant. Ainsi ne peut-il être raconté lui aussi que trop vivement, rapidement, comme un spectacle ou une information qui, bien vite, sera déjà obsolète. L'événement perd ainsi sa valeur réelle, mais aussi la temporalité qui lui serait propre. Dans les sociétés contemporaines, l'événement, sa diffusion, et son existence se confondent. Pour le film que nous étudions, cela pose plusieurs problèmes, historiques et cinématographiques. Tout d'abord, qu'une pensée courante admette que l'événement n'existe uniquement via ce que les médias en racontent, mène forcément à une dépréciation de sa valeur, de la valeur de toutes choses qui se passent autour de nous. L'événement que les médias « relatent », « diffusent », est en fait *un choc* : parce qu'il n'est reçu que sous la forme d'un spectacle il devient, sinon inintéressant, inappropriable.

725 NORA Pierre, « L'événement monstre », in *Communications*, 18, 1972, L'événement, pp. 162-172. DOI : 10.3406/comm.1972.1272.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272

« Les mass media ont fait ainsi de l'histoire une agression, et rendu l'événement monstrueux. Non point parce qu'il sort par définition de l'ordinaire ; mais parce que la redondance intrinsèque au système tend à produire du sensationnel, fabrique en permanence du nouveau, alimente la faim d'événements. Non qu'il les crée artificiellement, comme voudraient le faire croire les pouvoirs en place quand ils ont intérêt à supprimer l'événement, ou comme pourraient le faire croire certaines performances d'une information ivre de ses nouveaux pouvoirs (...) »⁷²⁶

Pour le cinéma qui reprend des archives de télévision, c'est une question : comment montrer l'événement alors qu'il fut filmé par les médias et qu'il est façonné par eux ? Comment reprendre au bon endroit les images et l'événement ? La question de Farocki et Ujica que nous allons traiter est donc maintenant un peu différente. Comme Nora le dit d'une « information ivre de ses nouveaux pouvoirs », la critique médiatique de l'événement que l'on peut trouver dans leur film semble tourner davantage autour de la question suivante : comment montrer l'événement alors que les images dont ils disposent furent, en grande partie, tournées *par les révolutionnaires eux-mêmes qui s'emparent des médias* ? Le problème auquel sont confrontés les deux cinéastes n'est alors pas tout à fait le même qu'un historien, qui lui fait « un autre travail » que les journalistes. L'événement dont ils s'emparent est déjà médiatisé, par des acteurs de l'événement eux-mêmes. « L'événement monstre » comme l'appelle Pierre Nora, est ce que *Vidéogrammes* va reprendre, écrire, monter. Comment le fera-t-il ? Passionnant, *Vidéogrammes d'une révolution* l'est en ce qu'il va pertinemment changer par son écriture et son montage notre perception de l'événement « qui fait spectacle »⁷²⁷, qu'il s'agisse de la révolution elle-même ou des images qui la médiatisent. En effet, à la fois les archives tournées par la télévision et les amateurs, à la fois la révolution roumaine et sa dimension franchement "événementielle" et "active", trouveront une temporalité et une narration à plusieurs vitesses. Le film de montage, on commence à le comprendre, consistera à donner à l'événement une durée qui lui est propre.

Deleuze disait dans un entretien qu'il « ne croyait pas que les médias aient beaucoup de ressources ou de vocation pour saisir un événement »⁷²⁸. Le philosophe diagnostique ce manque de ressources :

⁷²⁶ *Idem.*

⁷²⁷ FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce que les lumières ? » (texte 351), in *Dits et Écrits (1954-1988)*, tome 2 : 1976-1988, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 1502.

⁷²⁸ DELEUZE G., « Sur Leibniz », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 217-218.

« D'abord, ils montrent souvent le début ou la fin, tandis qu'un événement, même bref, même instantané, se continue. Ensuite ils veulent du spectaculaire tandis que l'événement est inséparable de temps morts. Ce n'est pas qu'il y ait des temps morts avant et après l'événement, le temps mort est dans l'événement, par exemple l'instant le plus brutal de l'accident se confond avec l'immensité du temps vide où on le voit arriver, spectateur de ce qui n'est pas encore, dans un très long suspens. L'événement le plus ordinaire fait de nous un « voyant » tandis que les médias nous transforment en simples regardants passifs, au pire en voyeurs. »⁷²⁹

Dans ce passage, Deleuze comprend et décrit très bien les raisons dramaturgiques qui empêchent la télévision de montrer ou saisir un événement. Il dessine là le triste chemin qu'il ne faut pas prendre : ne pas se cantonner à la brièveté, à la fulgurance, au début et à la fin qui semblent évidents, au spectaculaire de ce qui se passe, à la façon dont l'événement médiatisé nous rend « voyeurs ». Farocki et Ujica, même en faisant un film sur une révolution, font exactement le contraire. Comment évitent-ils tous ces écueils ? Comment écrivent-ils l'événement, avec des images médiatiques qui plus est ? Afin de faire un film qui nous rendent « voyants » de cette révolution comme le dit Deleuze de l'événement (qui « fait de nous un "voyant" »), Farocki et Ujica cherchent avec nous l'événement en partant des images elles-mêmes, mais ils font aussi plus. Il l'écrivent c'est-à-dire qu'il le construisent, choisissent sa durée, son déroulé, ses temps morts. Les images qu'ils montent ne donnent pas à la révolution roumaine l'apparence d'un énorme soulèvement populaire rapide. Ils ont aussi une façon de le cerner et de l'écrire qui comprene que, comme tout événement, la révolution a une durée bien plus fine que celle que nous lui conférons habituellement. Deleuze insiste sur la durée de l'événement :

« Groethuysen disait que tout événement était pour ainsi dire dans le temps où il ne se passait rien. On ignore la folle attente qu'il y a dans l'événement le plus inattendu. C'est l'art, pas les médias, qui peut saisir l'événement, avec Ozu, avec Antonioni. Mais, justement, le temps mort chez eux n'est pas entre deux événements, il est dans l'événement même, il en fait l'épaisseur. »⁷³⁰

C'est l'attente avant l'événement, pendant celui-ci, les temps morts et les lenteurs qu'il faut inclure *dans* la durée de l'événement plutôt que de le restituer comme un « feu de paille »⁷³¹

⁷²⁹ *Idem.*

⁷³⁰ *Idem.*

⁷³¹ FAROCKI H., « Risquer sa vie. Images de Holger Meins », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et poursuivre*, Théâtre Typographique, p. 22.

selon l'expression employée par Farocki pour la guerre du Vietnam. Dans un film de montage comme *Vidéogrammes* qui se concentre pourtant sur les quelques jours de la révolution roumaine, il y a des lenteurs. Ces baisses d'intensité, les petits déclenchements, les incompréhensions, les nuits, les calmes, font partie de l'événement-révolution, de son déroulement et sa durée. Le film devient un temps, habitable, où la révolution se présente à nous dans son advenir. Dans une des séquences du film par exemple, on peut passer quinze minutes dans un bureau avec des généraux, et, peu à peu, quand la situation devient intenable, épuisante, ou que nous comprenons mal pourquoi nous les regardons si longtemps, revient à notre esprit que Vlad et Guse sont là devant nous parce que derrière la caméra, un homme a passé « toute une nuit »⁷³² à les filmer. En choisissant ce type de plans et en laissant aux séquences des durées proches de ce que filmeurs et filmés ont éprouvé comme durée pour produire cette image, Farocki et Ujica donnent à la révolution et aux archives de télévision qui en restent une dimension bien plus réaliste et humaine que spectaculaire. Ils refusent ainsi la seule narration médiatique, reconstruisant déjà un événement aux intensités plus variables, étirées, pouvant tout aussi bien montrer des coups de feu dans une rue, qu'une famille qui regarde la télévision et ne comprend rien, des révolutionnaires qui prennent la télévision et attendent avant de pouvoir parler et passer à l'antenne. On est toujours *à côté* du temps que la télévision aurait pris pour raconter l'événement, ayant étiré sa durée à l'avant et à l'après de ce qui est bref et notable. Leur film, en cela, se rapproche de l'événement "vécu". Il permet aussi une compréhension historique plus fine de ce qu'est une révolution. Et, en dernier lieu, il invite le film et toutes écritures d'images animées à penser l'écriture de l'événement sous d'autres rythmes.

Que l'on parle « de longue durée, de court terme, d'événement quasi-ponctuel », Ricoeur notait que les « durées sont construites »⁷³³. Souvent, les historiens sont amenés à repenser les durées, à les modifier, à en élaborer de nouvelles. C'est « en réaction contre la rigidité d'autres architectures de durées trop bien empilées, que l'histoire module le vécu temporel »⁷³⁴ et qu'elle a besoin d'inventions et constructions autres du temps. Par son refus de l'histoire événementielle, trop orientée vers l'action et l'histoire politique, Fernand Braudel proposait alors un empilement de trois temps à durées diverses pour faire l'histoire de la Méditerranée (ce qui est encore un empilement). Pour choisir et construire la durée de l'événement, les cinéastes Farocki et Ujica ont à se défaire, eux, non pas de la dimension politique et événementielle de la révolution, mais d'une "politique du cinéma" qui dit que les films doivent être "rythmés" et "soutenus" pour ne pas perdre le spectateur. La révolution,

732 FAROCKI H., « Je ne m'y reconnais pas dans Bucarest », in Christa Blümlinger (dir.), *op. cit.*, p. 57.

733 RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2003, p. 232.

734 *Idem.*

habituellement pensée comme un événement fort, historique, et les archives comme des traces entières, totales, devraient à elles deux réaliser un film où l'histoire, devant nous, reproduit intensément toute cette révolution. Comment vont faire Farocki et Ujica pour monter des images filmées durant l'événement, sans « jouer ce jeu là »⁷³⁵ ?

Le montage est précisément cette étape du film où l'ordre des actions se définit. Cela ne concerne pas Farocki et Ujica puisque toutes les images de *Vidéogrammes* sont dans l'ordre chronologique. Il faut alors imaginer les cinéastes au banc de montage, avec des heures assemblées, dans l'ordre réel des événements. Comment arriver à un film ? Qui parle de la *révolution filmée* qui plus est ? La question qui se pose à eux à ce moment là est surtout une question de choix, au sens de "sélection des images" qui resteront dans le montage final. C'est là que nous les trouvons créateurs d'une durée nouvelle pour l'événement, dans la mesure où leur film *a laissé* des plans de la révolution où peu de choses se passent, parfois des événements infimes, des petits gestes, des phrases, des situations et moments qui sont présents dans le temps des cinq jours, intenses mais lents. Le film admet alors une durée plus réaliste que médiatique. Ils ont, comme le dit Ricoeur, « modulé le vécu temporel »⁷³⁶ en faisant le choix des plans.

On assiste en regardant ce film à une véritable écriture de l'événement : en choisissant les cinq jours du déroulé de l'événement fulgurant, les cinéastes ont laissés aux images qu'ils rassemblent la possibilité d'être finalement très réelles, naturelles : lentes comme la vie. Mais il ne faut pas oublier que ce sont des archives que le cinéastes sont partis. C'est parce que les révolutionnaires eux-mêmes ont filmés plusieurs jours et plusieurs types d'actions, que le montage de *Vidéogrammes* n'est pas uniforme... Ainsi de la même façon qu'il a plusieurs "types" d'images, il a plusieurs "rythmes" : on y trouve quelques actions phares comme les manifestations et les coups de feu, de longs moments de paroles le jour et la nuit (à la tribune, dans des bureaux, des salles de réunion, des paroles diffusés à la télévision) ainsi que de nombreux moments d'attente et de réels temps morts. Pour nous, ce film est une véritable conquête de la lenteur. Mais il n'introduit pas la lenteur pour elle-même, parce qu'elle est plus patiente ou plus propice à l'analyse. *Elle fait surtout partie de l'événement lui-même*. Tout ce que nous regardons "fait" la révolution. Par exemple, qui douterait qu'il faut énormément de paroles et d'échanges pour faire la révolution, autant que d'action, de révolte, de guérilla ? Quand Mazilu s'évertue à proposer un modèle de gouvernement et une constitution, et que la séquence montre ce hall où il se trouve, entouré d'une foule, à lire et parler, c'est par exemple aussi un moment de la révolution.

735 *Critique de la Séparation*, Guy Debord (1962).

736 RICOEUR P., *op. cit.*, p. 232.

Le film de Farocki et Ujica dépasse les attentes historiques courantes – celles du spectateur de cinéma ou de nos perceptions de l'événement. Surtout ils montrent que le temps de l'événement, le temps politique et particulièrement celui des révolutions a beau être un temps court⁷³⁷, il n'en a pas moins lui aussi, à échelle resserrée, des vitesses diverses, rapides et lentes, moyennes, renversantes, continuantes... On y trouve toutes ces variations pour la révolution roumaine. Il y a « la folle attente dans l'événement » dont parlait Deleuze, ce moment où il se fait attendre et crée de l'attente, dans un énorme suspens : on voit dans le film des manifestants sur les places, à l'arrêt, qui attendent ; des temps d'attentes vécus par les révolutionnaires avant l'antenne ; même le plan de Ceaucescu, au début, *dure* : son visage inquiet est l'image sous laquelle, dans un certain suspens, la perturbation au fond de la place du Comité central se fait sentir dès le début du film comme un début de révolution. Il y a, aussi, la façon dont l'événement se prolonge après les pics d'intensité, dans les images amateurs notamment, qui ne cadrent jamais une parole médiatique mais ses conséquences quotidiennes. Souvent elles prolongent cette parole, ou l'existence médiatique et rapide de l'événement, en la prolongeant dans un plan réaliste et inquisiteur. Dans cette dernière configuration, l'événement n'est plus ce qui mérite d'être raconté ou la chose notable, mais comment il se poursuit pour ceux qui le reçoivent. Ce temps – dit temps d'après – est un temps qui fait partie de l'événement. Dans la révolution roumaine que montre le film de Farocki et Ujica, il est très important : c'est le temps où les acteurs et les filmeurs *continuent* de vivre l'événement et d'en faire image.

Le meilleur exemple de cette prolongation de l'événement (dans le réel, pour les gens, dans les images) est justement un plan amateur : chez lui, cadrant son téléviseur et le discours de Ceaucescu, un homme finit par se tourner vers la rue pour regarder au-dehors, et voir si quelque chose est différent dans le comportement des manifestants. Ce plan contient les deux temps : le moment où Ceaucescu parle et est interrompu, le premier bouleversement, l'événement d'intensité ; et puis, son prolongement dans le réel, la durée, le quotidien où le plan s'inscrit. Nous reviendrons sur cet exemple. On peut d'ores et déjà l'avancer : en se concentrant sur les images, Farocki et Ujica ont ainsi donné à leur montage de la révolution roumaine un aspect fondamental de l'événement : l'événement dans *Vidéogrammes* est « immédiatement mis en partage par ceux qui le reçoivent, le voient, en entendent parler, l'annoncent puis le gardent en mémoire »⁷³⁸. Pour quelle raison l'historienne Arlette Farge insiste-t-elle sur cette dimension ? Et en quoi considérer ce « partage » dans l'écriture filmique propose un événement de cinéma et d'histoire représenté en finesse ?

737 PROST Antoine à propos de Braudel, *Douze Leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Point Histoire, Paris, 2010, p. 121.

738 FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 70.

Le partage est un des éléments du cinéma comme de l'événement. En observant comment la révolution roumaine est « d'emblée un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage comme en discussion »⁷³⁹ avec les images et les médias, les paroles, la rue, Farocki et Ujica accèdent à l'événement historique autant qu'à l'événement de cinéma "fait par des hommes". Dans leur film, les durées de l'événement sont variables parce qu'elles considèrent aussi des temps de mise en partage de l'événement. Cela les oblige entre autres, comme le dit Arlette Farge de l'historien, à travailler à partir « de son existence éclatée » s'ils veulent « en saisir la portée, le sens et la ou les marques dans la temporalité »⁷⁴⁰. Nous entrons là dans un autre problème qui concerne le *repérage* et la construction de l'événement au cinéma et en histoire. Cette fois il n'est plus question de sa *localisation* dans une image de cinéma, ni de sa *durée* historique vivante que le film de reprise (re)construit avec des archives médiatiques, mais des *échelles* choisies pour appréhender l'événement.

C'est donc en observant la place des images amateurs dans le montage d'archives, c'est-à-dire les diverses échelles, *petites et grandes*, choisies par Farocki pour raconter l'événement que nous interrogerons maintenant le « sens » de cette révolution. Que l'on soit cinéaste ou historien, lorsqu'on se penche sur le sens de l'événement, on voit bien que son interprétation n'est pas uniquement la nôtre, mais aussi celle des acteurs eux-mêmes. C'est justement la richesse de l'écriture du film de Farocki. Dans *Vidéogrammes*, le « sens » de l'événement peut être étudié car la révolution roumaine y figure comme un événement *mis en partage par des hommes avec des images*. Afin d'en étudier l'écriture plus amplement, où les échelles servent à se rapprocher de l'événement, ses acteurs, son partage :

- nous interrogerons le « pouvoir historique »⁷⁴¹ des filmeurs amateurs, selon le mot de Rancière ;
- et puis, nous tenterons de dire la puissance historique d'un film tel que *Vidéogrammes* qui, comme dans l'histoire que narre « le chroniqueur » benjaminien, réalise un montage d'« événement petits et grands » où « rien n'est perdu pour l'histoire »⁷⁴².

739 *Idem*.

740 *Id.*

741 RANCIÈRE Jacques, « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 59.

742 BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Oeuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 429.

2.3.2. Farocki « chroniqueur » : des événements petits et grands

Parce qu'il ne distingue pas dans son film les événements petits et grands, Farocki se fait « chroniqueur »⁷⁴³. Pour Walter Benjamin à qui nous empruntons ce nom, le chroniqueur est un personnage conceptuel. En tant que construction de pensée, il ne représente pas seulement l'écrivain encyclopédique qui s'autorise à écrire des chroniques sur le roi autant que sur « un feu dans le quartier latin »⁷⁴⁴, c'est-à-dire à donner place autant aux seigneurs qu'aux pauvres, aux grands et aux petits... Le chroniqueur est surtout un historien « politique » au sens où il formalise, dans son écriture à échelles variées, un rapport à « la perte » qui caractérise pour Benjamin *une écriture de l'histoire résistante à l'intérieur même de l'histoire des vainqueurs*. Nous sommes donc loin de l'histoire-chronique souvent décriée, et proche de l'écriture historique de Farocki :

« Le chroniqueur, dit Benjamin, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire »⁷⁴⁵.

C'est en ayant cette phrase des thèses *Sur le concept d'histoire* à l'esprit qu'il nous faudra analyser ce que Rancière a nommé « le pouvoir historique des cinéastes-amateurs de Bucarest »⁷⁴⁶. La présence de leurs images faisait question dans la partie précédente (avec l'idée, notamment, que les filmeurs amateurs utilisent la caméra comme preuve). Désormais, il nous faut observer comment le montage pour lequel Farocki et Ujica ont opté « fait droit » à tous les événements et plans pour narrer la révolution : petits et grands, amateurs et officiels, événements médiatiques et quotidiens, fulgurances et lenteurs. C'est une variation constante d'échelles de plans, de personnes et d'événements qui écrit la révolution roumaine. Selon nous, elle produit un film qui est « ordonnancement des figures de la réalité »⁷⁴⁷ sans pour

743 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 429.

744 BENJAMIN W., « Le Narrateur », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, pp. 273-274.

Benjamin fait preuve d'ironie envers le fondateur du Figaro, Villemessant, qui sait absolument que ses lecteurs parisiens s'intéressent bien plus à « un incendie au quartier Latin » qu'à « une révolution à Madrid ». Le « chroniqueur » de Benjamin prétend réfuter de tels propos par une façon d'écrire : en liant « les événements petits et grands ».

745 BENJAMIN W., *op. cit.*, p. 429.

746 RANCIÈRE J., *op. cit.*, p. 59.

747 FARGE A., *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1986, p. 41.

autant déterminer les hommes et l'histoire. Nous verrons aussi combien la présence des plans amateurs modifie notre appréhension de l'histoire racontée par le film – et celle de la révolution roumaine en l'occurrence.

2.3.2.1. Des échelles petites et grandes pour écrire l'histoire

Lorsqu'ils travaillaient à monter chronologiquement les images de la révolution roumaine de sorte à *rechercher* l'événement, les cinéastes cherchaient à comprendre le lien que les images filmées entretenaient en propre avec l'événement. Censé être filmé, il devait être localisé, dans les plans, c'est-à-dire dans son existence cinématographique. C'était une manière de sortir de son traitement médiatique pour revenir, fut-ce avec des images "centrées" autour de l'événement (de télévision ou amateurs), à sa dimension aussi bien filmée que vécue.

Vidéogrammes est aussi un travail de montage qui joue sur les échelles pour ne pas repérer de l'événement que les moments évidents, fulgurants de la révolution. "Partir des images" invite les cinéastes à comprendre, tel un historien, qu'il y a un grand nombre d'endroits où « l'événement » s'inscrit, est perçu, regardé, interprété – et que cela doit être pris en compte. Il ne peut le résorber dans une narration homogène. Qu'est-ce que cela signifie, pour l'écriture de la révolution dans *Vidéogrammes* ? En fait, il ne s'agit plus maintenant d'en considérer l'enregistrement par des hommes au moment de l'événement, ni même de lui conférer des lenteurs et actions généralement oubliées ou écartées de la narration de la révolution... Comme le dit Arlette Farge, « la mobilité de l'événement impose une infinie souplesse de regard historique porté sur lui »⁷⁴⁸. Voilà une question pour le montage. Chez Farocki⁷⁴⁹ le monteur se doit, comme l'historien, d'appréhender les échelles variées, petites et grandes, à même de comprendre la multiplicité de l'événement lui-même, sa confusion, son enchevêtrement. Tous ces gestes infimes, ces événements anodins ou difficilement repérables qui font partie de la révolution roumaine et qui furent capturés dans des plans doivent, eux aussi, faire partie du récit. La révolution est un événement à écrire avec les différents types d'images qui l'ont capturé – ce qui voudra dire aussi : en lier toutes les échelles.

Nous sommes ainsi passés de la question de la *recherche de l'événement dans l'image* au travail fondamental de son *repérage historique*. Et en effet, le film de montage effectue un

748 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 78.

749 Nous dirons maintenant « chez Farocki » et non chez Farocki et Ujica dans le sens où nous entendons que les pistes apportées par cette étude des échelles parlent du cinéaste et de ses gestes, dans la continuité de la partie précédente. C'est aussi une façon de conceptualiser le personnage de « chroniqueur » pour Farocki et de ne pas le généraliser à Ujica, que nous connaissons trop peu (et qui n'est pas le « personnage » ici).

travail proche de l'historien lorsqu'il se pose la question des échelles à partir desquelles appréhender et écrire l'événement.

Apparues dans le questionnement des historiens en tant que telles dans les années 1970, les "échelles" en histoire sont à la fois celles de l'observation et celles de l'écriture. Elles posent au film la question du contexte aussi bien que celle du récit. Chez Farocki, les échelles sont loin d'être uniquement des variations de tailles : elles modifient l'appréhension de l'événement observé, et donc ce que l'on peut en écrire. « Jouer sur les échelles de représentation, dit Jacques Revel, ne revient pas à représenter une réalité constante en plus grand ou en plus petit, mais à transformer le contenu de la représentation (c'est-à-dire le choix de ce qui est représentable). »⁷⁵⁰ Choisir le petit modifie tout à fait l'appréhension de la révolution roumaine. À chaque échelle, on n'obtient pas le même contenu historique (la réalité *n'est pas* constante !). Nous commencerons donc par dégager l'importance du choix de Farocki (donner de l'importance aussi aux événements menus et anodins) en observant avec Arlette Farge le travail de l'historien et les problèmes qui se posent à lui lorsqu'il doit "repérer" l'événement (A). Puis nous analyserons comment le cinéaste fait usage des images amateurs dans son montage, et en particulier comment il réécrit l'événement avec elles en les liant à d'autres images, plus officielles, sans pour autant mettre les filmeurs dans un « contexte unifié »⁷⁵¹ où leurs actions en viendraient à "s'expliquer" (B). Enfin, nous verrons avec Jacques Revel comment la « variation d'échelles »⁷⁵², plus qu'un choix du "petit" contre les évidences de la macro-histoire, consistent à écrire une histoire « enchevêtrée »⁷⁵³, où « une autre trame »⁷⁵⁴ de l'histoire (et de la révolution) peut apparaître.

A – L'attention au petit pour « repérer l'événement »

Dans son article *Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux*, Arlette Farge tente de préciser quelques approches possibles de l'événement, ainsi que la capacité de l'histoire à penser des « situations que les individus ressentent comme événement »⁷⁵⁵. Selon elle, l'événement est un moment, un fragment de réalité perçue « qui n'a d'autre unité que le nom qu'on lui donne »⁷⁵⁶. L'événement est construit, « c'est un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage comme en discussion »⁷⁵⁷. En effet, « il crée du temps qui suit son surgissement, il crée des relations et

750 REVEL Jacques, « Micro-analyse et construction du social », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Etudes, Paris, 1996, p. 19.

751 *Ibidem*, p. 26.

752 *Ibid.*, p. 19.

753 REVEL J., « Présentation : La construction du social », in *op. cit.*, p. 13.

754 *Ibidem*, p. 10.

755 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 70.

756 *Idem*.

757 *Id.*

des interactions, des confrontations (...), il crée du langage, du discours. (...) Créateur, l'événement l'est encore lorsqu'il déplace des représentations acquises »⁷⁵⁸. L'historien doit donc considérer toutes les modifications apportées par l'événement, ainsi que la façon dont il fut "ressenti" comme événement. Ce n'est pas une tâche aisée. À la fois son existence est « éclatée »⁷⁵⁹ comme le dit l'historienne, et à la fois l'historien a tendance à se concentrer sur les « moments saillants »⁷⁶⁰. Il ne sait « pas toujours le reconnaître »⁷⁶¹ dit Arlette Farge, optant pour le pic de l'événement facilement identifiable qu'il utilise comme un fil conducteur qui « aime son récit »⁷⁶². Celui-ci raconte alors, tel un long fleuve tranquille, des faits qui se suivent, il passe d'un fait à un autre, « d'une guerre à un nouveau règne, d'une levée d'impôt à une émeute. L'événement devient la légitimation même de son discours »⁷⁶³. Ici, les événements sont dissous, absorbés dans une continuité chronologique de faits ressentis comme logique, dans un continuum de faits immobiles, allant de l'un à l'autre sans désordre, sans anomalie, « qui rend trop lisse l'histoire des êtres » et que « Michel Foucault appelait la "cuisson de l'histoire" »⁷⁶⁴. En cinéma et en histoire, s'il est possible de « sortir le récit historique de son aspect lisse, de son espace académique où causalités et linéarité font trop bon ménage »⁷⁶⁵, c'est à force de précautions. L'historien et le cinéaste savent, en lecteurs d'archives, « qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure, discordance dans le lien entre les choses et les faits, les êtres et les situations sociales ou politiques »⁷⁶⁶. Dans les deux disciplines, l'événement fait l'objet de tout un travail de repérage à partir des sources. Arlette Farge va jusqu'à affirmer : « repérer l'événement, voilà l'histoire »⁷⁶⁷. Que veut-elle dire par là ? Pour l'historienne, il faut « accepter d'être surpris, contrarié, contredit. Les événements sont parfois peu audibles, parfois inintelligibles ; seul le mouvement qui va constituer leur temporalité permet de les comprendre et de les intégrer, même en aspérité, au récit »⁷⁶⁸. De fait, il n'y a pas que l'événement lui-même qui soit contrarié et plein d'aspérités, c'est aussi le récit qu'en fait l'historien pour en dévoiler la part vive, fut-elle passée. D'où le lien de l'événement au film de montage, qui, autant que son repérage, est son écriture. À ce titre, Jean Birnbaum dit d'Arlette Farge qu'elle sait « traquer ces moments stratégiques » où le texte se transforme en « procès-

758 *Id.*

759 *Id.*

760 *Id.*

761 *Id.*

762 *Id.*

763 *Id.*

764 *Ibidem*, p. 71.

765 FARGE A., « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », in Philippe Simay (dir.), *Walter Benjamin : La Traditions des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale n°4, L'Hérne, Paris, 2008 ; 2013, p. 29.

766 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire », in *op. cit.*, p. 71.

767 *Idem.*

768 *Id.*

verbal charnel, mouvementé, bouleversé, coloré des heures du jour et de la nuit »⁷⁶⁹. Peut-être pourrions-nous dire que Farocki met en scène la révolution roumaine avec toutes ces qualités dans son montage, même si, pour ce faire, il se déprend de l'aspect purement intensif de l'événement filmé, pour en repérer les mouvements plus réels et variés. Quels sont donc les « moments stratégiques » des archives reprises qui permettent à Farocki de produire, en dehors de la médiatisation spectaculaire et des pics saillants de l'événement, un récit de la révolution à l'aspect « charnel, mouvementé, bouleversé, coloré » ?

D'abord cela commence par l'attention au « petit », à ce qui ne se laisse pas forcément voir. Chez Farocki, les images amateurs ou les plans relativement banals contiennent des événements – comme si le cinéaste avait accepté qu'un événement historique soit, aussi, quelque chose qui mérite qu'on se penche sur lui avec attention (comme les images en somme). Lorsqu'Arlette Farge évoque dans son article les événements de « faibles intensités »⁷⁷⁰ qu'étudiait Paul Veyne, "repérer" l'événement fait encore problème. Elle écrit : « L'historien sait mal reconnaître l'événement s'il n'a pas une mesure importante ; or il est des événements faibles et fragiles, sans grande ampleur, qui sont en quelque sorte les "un peu" de l'histoire. »⁷⁷¹ S'attacher à des événements aussi petits soient-ils, c'est déjà la question de pouvoir les "reconnaître" en tant que tels. Il faut admettre qu'un événement, aussi minuscule soit-il, est encore un événement. Pour nous, tout historien qui entreprend un tel travail se rapproche du « chroniqueur ». Le personnage du « chroniqueur » fait de même, repérant pour Benjamin les événements *petits et grands*, sans « distinction » c'est-à-dire en les « reconnaissant » chacun comme événement. À propos de ce travail, Löwy écrivait :

« L'exemple du chroniqueur pour illustrer cette exigence peut sembler mal choisi : n'est-ce pas la figure paradigmatique de celui qui écrit l'histoire du point de vue des vainqueurs, des rois, des princes, des empereurs ? Mais Benjamin semble vouloir délibérément ignorer cet aspect : il choisit le chroniqueur parce qu'il représente cette histoire "intégrale" qu'il appelle de ses vœux : une histoire qui n'exclut aucun détail, aucun événement, aussi insignifiant soit-il, et pour laquelle rien n'est "perdu". L'écrivain russe Lesskov, Franz Kafka et Anna Seghers sont, à ses yeux, des figures du chroniqueur, ainsi compris. »⁷⁷²

769 *Le Monde des livres*, « Arlette Farge : archéologie des corps ordinaires » | 29.03.2007 à 11h54 • Mis à jour le 29.03.2007 à 11h54 | Par Jean Birnbaum

770 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire », in *op. cit.*, p. 71.

771 *Ibidem*, p. 72.

772 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, Paris, 2001, p. 41.

Löwy détecte que Benjamin, dans son œuvre, a attribué ce statut à des romanciers et à leur écriture littéraire. Pourquoi pas Farocki et son cinéma ? La figure peut surprendre. Le pouvoir particulier du chroniqueur, sa valeur historiographique pour Benjamin, provient du regard que le philosophe posait sur ce métier, dont il ne retenait que le fait de ne pas distinguer les événements d'après leurs grandeurs ou importance. Il veut surtout ainsi que rien ne soit « perdu ». Que rien ne soit « perdu pour l'histoire »⁷⁷³ comme il l'écrit dans cette thèse III, c'est peut-être ce qu'il y a d'important dans le fait de reconnaître des événements si infimes soient-ils, ou anodins, ou simples, ou difficilement repérables, et de les mettre en scène dans ses récits (qu'ils soient littéraires, historiques ou cinématographiques). C'est une attention à l'événement, à ce qui *fait* événement. C'est d'ailleurs en ce sens qu'Arlette Farge cite par la suite le cinéaste Chris Marker, qui au début de *Sans soleil* dit : « Après quelques tours du monde, seule la banalité m'intéresse encore »⁷⁷⁴. Pourquoi la banalité ? Comment aide-t-elle l'historien à mieux cerner l'événement, ou à le comprendre autrement ? L'historienne des archives confie ensuite à son lecteur : « Retranscrire de la banalité à l'intérieur des drames et des non-drames, comprendre et interpréter les attentes et les silences de l'opinion publique, s'attarder à la façon dont s'articule l'apparente banalité des sentiments avec la manière dont se constituent les tragédies, voilà un autre regard sur l'événement »⁷⁷⁵.

Si en histoire il fut important de repenser l'événement dès le tournant de l'école des Annales, c'est certainement plus tard que l'événement sera vraiment ouvert à des études du minuscule, du petit, du banal et du quotidien avec par exemple, ainsi que nous l'avons vu, la micro-histoire ou l'histoire sociale. *Surtout, l'événement est redéfini pour sa qualité d'apparition, où tout peut être événement du moment qu'on le repère et qu'on en rende compte.* Pour nous c'est là le tournant de ces écritures. Elles ne s'attachent pas seulement au petit, mais font en sorte de le raconter comme un événement qui mérite lui aussi attention. Comme l'écrivent Alban Bensa et Éric Fassin en introduction de la revue *Terrain* :

« L'événement, ce n'est pas qu'il se passe *quelque chose*, quelque important que soit ce fait, mais plutôt que quelque chose *se passe* – un devenir. »⁷⁷⁶

773 BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », in *Oeuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, p. 429.

774 *Sans Soleil*, de Chris Marker (1982).

C'est aussi le sens de la phrase dans la séquence d'ouverture où, sous l'image des trois enfants en Islande, en 1965, la voix dit : « Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, on en verra le noir. » Il y a la banalité de l'image, et le rapport écrit par le cinéaste à la perte.

775 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire », in *op. cit.*, p. 72.

776 BENSA Alban et FASSIN Éric, « Les sciences sociales face à l'événement » in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 8.

C'est une des données de l'événement, et qui permet l'ouverture des êtres – acteurs, lecteurs, spectateurs, cinéastes ou historiens – à ce qui se produit *avec lui*. Et cela, nous le verrons d'ici peu, il faut l'écrire.

Pour avoir un autre regard sur l'événement, il faut aussi en repenser le temps. Cette fois il ne s'agit pas de ses durées, c'est-à-dire d'inclure tout ce qui le constitue et fait partie de son déroulement propre, mais de penser réellement la pluralité des temps de son existence. Car si l'événement n'est pas qu'un surgissement notable (il peut être banal, minuscule, faible), *il n'est pas non plus qu'au présent*. Arlette Farge suggère, elle, de prendre en compte dans la temporalité de l'événement les cristallisations qui le précèdent et qui font ou non qu'il y a événement. Elle prend l'exemple d'une émeute qui *a priori* devait avoir lieu, et cet événement pressenti par le pouvoir, finalement, n'a pas lieu car plein de choses n'ont pas cristallisées dans la population pour la levée de soldats, injuste, qui devait la déclencher. Le non-événement ici (pas d'émeute, pas l'événement attendu) n'en est pas moins intéressant à analyser. Il révèle à l'historienne que les couches les plus aisées avaient été exemptées (les domestiques de grandes maisons, les artisans les plus cotés) et que le tirage au sort concernait uniquement les couches sociales les plus vulnérables – alors Paris pouvait les voir partir ; la population indifférente ne se soulèverait pas. Elle en conclut également que l'événement est multiple par les interprétations qu'en font les gens et par la mémoire, parlée ou écrite – filmée dans notre cas – qui se construit sur et autour de lui. Les événements de l'histoire ne sont donc pas qu'au présent, et il faut le penser chaque fois qu'on entend les écrire :

« L'événement pour lui-même (...) n'a pas de présent, mais recule et avance en deux sens à la fois, perpétuel objet d'une double question : qu'est-ce qu'il va se passer ? qu'est-ce qu'il vient de se passer ? »⁷⁷⁷

Se poser cette « double question » de Deleuze possède qui plus est deux conséquences pour l'écriture de l'histoire qui fait attention aux événements vécus, à leurs durées comme à leur effectuation : d'une part cela exige de l'écrivain qu'il prenne en compte de l'événement passé sa dimension événementielle en tant qu'elle pose aux acteurs ces deux questions : « qu'est-ce qu'il va se passer ? qu'est-ce qu'il vient de se passer ? ». Il doit le restituer dans son hasard et, quelque part, le caractère erratique de son avoir-lieu. D'autre part, cela exige de penser l'événement comme écriture qui restitue l'événement avec sa manière de briser la temporalité, de faire « rupture »⁷⁷⁸ comme dit Deleuze. Arlette Farge résume :

⁷⁷⁷ DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 79.

⁷⁷⁸ DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, 1996, pp. 49-50.

« À partir du moment où l'historien intègre à la notion d'événement ses éléments les plus minuscules, comme les silences, les paroles, les émotions, les intensités faibles ou le cours ordinaire des choses, il est obligé de se poser avec davantage d'acuité la question du sens. Introduisant la dimension du singulier, l'activité individuelle, le projet unique à l'intérieur même de ce qui survient et qui finalement fabrique l'événement. On doit réfléchir à la façon dont l'articulation se fait entre singularité des attitudes et le surgissement d'une durée de temps nouvelle concernant un ensemble spécifique de personnes. »⁷⁷⁹

Autant de questions pour le film de montage d'archives qu'est *Vidéogrammes*. Les pensées du « retour de l'événement »⁷⁸⁰ comme elles furent appelées un temps, philosophiques et historiques, ont menée à toutes ces inventions épistémologiques. À son niveau, le cinéma écrit l'événement avec des images filmées qui, en plus de demander une lecture cinématographique des images, se doit de se pencher sur l'existence « médiatique » et parfois « monstrueux »⁷⁸¹ de ce qui a été filmé. De sorte que pour réécrire l'événement avec de telles images, il doit faire preuve d'autant de création. C'est un défi pour l'histoire et pour le film de reprise, que d'écrire l'événement autrement.

Pour faire le récit d'un événement « morcelé », « vécu » et qui « fait rupture » (ainsi que nous pourrions résumer pour notre part l'événement que les sciences sociales étudient⁷⁸²) nous allons voir maintenant que l'échelle choisie, et sa participation à l'écriture, est d'une importance fondamentale.

779 FARGE A., *op. cit.*, p. 76.

780 C'est le titre de l'article « L'événement monstre » (1972) écrit par Pierre Nora tel qu'il fut repris (et légèrement modifié) pour sa publication en livre : NORA P., « Le retour de l'événement », in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.) *Faire l'histoire : I Nouveaux Problèmes*, Gallimard, Paris, 1976.

C'est aussi le titre d'un grand nombre d'articles des années 90 où, en France, la question de l'événement resurgit et appelle à des précisions. Ainsi dans « Le retour de l'Événement » (1992), Paul Ricoeur écrit :

« Depuis une quinzaine d'années, on assiste à ce que Pierre Nora a appelé le retour de l'événement. Je voudrais montrer que l'événement qui fait retour aujourd'hui n'est pas exactement celui qui a été repoussé dans les marges de l'histoire par la génération précédente. Pour faire bref, l'événement critiqué par Braudel était un scandale épistémologique ; l'événement tel qu'il revient apparaît comme la composante créatrice et, à ce titre, comme la contre-partie nécessaire dans le couple structure-événement. Permettez-moi, pour fixer le vocabulaire, de donner une analyse sémantique du mot événement avant d'entrer dans la querelle des historiens. (etc.) »

RICOEUR Paul, « Le retour de l'Événement », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, T. 104, N°1. 1992. pp. 29-35 / doi : 10.3406/mefr.1992.4195.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_1123-9891_1992_num_104_1_4195

781 NORA P., « L'événement monstre », in *Communications*, 18, 1972. L'événement. pp. 162-172 / doi : 10.3406/comm.1972.1272
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272

782 Dans leur article, Éric Fassin et Alban Bensa ont penché, eux, pour le découpage suivant : « L'événement vécu : le temps, l'action et l'individu ».

BENSA A. et FASSIN E., « Les sciences sociales face à l'événement », in *op. cit.*, p. 10.

B – Quelles échelles pour l'histoire, la vie, la révolution ? : le choix des images amateurs dans Vidéogrammes

En histoire, les échelles sont avant tout définies par l'historien. Elles circonscrivent l'objet, l'événement, les hommes dont on fait l'histoire. Comment les choisir ? Commençons par regarder celles de *Vidéogrammes*. En utilisant des images amateurs pour écrire la révolution dans leur film, Farocki et Ujica posent déjà cette question à leur manière.

Que dire véritablement de la place des filmeurs amateurs dans *Vidéogrammes d'une révolution* ? Peut-on comprendre la place historique des hommes grâce à leurs images ? Que disent-elles sur la révolution (ce grand événement) alors qu'elles sont avant tout ces images très fragiles, intimes et personnelles (des images si petites) ? Le film, il est vrai, n'est pas aisément lisible sur ses intentions de montage, et en particulier sur le rôle des petites caméras dans l'écriture de l'événement. Il faut observer alors, comme souvent chez Farocki, les différences, complétudes et contrepoints du montage. Dans *Vidéogrammes*, c'est d'abord matériellement que les images amateurs diffèrent des autres archives. Liées à des images plus professionnelles, filmées avec plus de maîtrise, elles confèrent à l'histoire de la révolution roumaine une dimension populaire, celle d'un soulèvement inévitable des hommes. Par son grain, le plan amateur intensifie notre présence à ce qui pourrait se passer. Nous aussi avons l'impression, grâce à ces plans essaimés au début du film, que quelque chose va advenir, même si c'est en partie un leurre puisque le film regardera surtout « les images qui ont filmé la révolution », davantage qu'il ne racontera la révolution comme un événement intense. Alors à quoi servent ces images ? Pourquoi choisir un plan tourné par quelqu'un chez lui, filmant son appartement, la rue, un événement, et les lier à celles de la télévision ? Pourquoi avoir besoin de ces images ?

En premier lieu, on pourrait associer le choix de lier les images amateurs, personnelles et privées à celles de la télévision, journalistes et médias plus professionnels – à une stratégie d'écriture qui vise à ne rien « oublier » de l'événement à traiter, c'est-à-dire à le traiter en totalité, dans toutes ses « facettes ». Elle permettrait de regarder comment celui-ci a été vécu par chacun en vérité. C'est ce qui a été dit du choix de l'échelle « micro » par les historiens italiens dans les années 1970 : « l'approche micro-historique se propose d'enrichir l'analyse sociale en rendant les variables plus nombreuses, plus complexes, plus mobiles aussi »⁷⁸³. Et en effet, le caractère assemblé de *Vidéogrammes* est à première vue un désir d'enrichir la réalité observée et représentée, de lui fournir des « variables plus nombreuses ». La diversité palpable des sources donne tant aux images qu'aux filmeurs un point de vue qui a

783 REVEL Jacques, « Micro-analyse et construction du social », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, éd. Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Etudes, Paris, 1996, p. 22.

la mobilité et la complexité de la vie. À ces qualités, indéniables⁷⁸⁴, Revel ajoute aussitôt un bémol : « Mais cet individualisme méthodologique a des limites puisque c'est bien d'un ensemble social – ou mieux, d'une expérience collective – qu'il faut toujours chercher à définir les règles de constitution et de fonctionnement »⁷⁸⁵. Si l'historien pose ici la question de l'ensemble (social) et de la possibilité d'en rendre compte en choisissant une échelle d'observation individuelle, il nous faut nous poser la question du montage, c'est-à-dire de l'inscription de ces événements petits et amateurs avec d'autres qui furent plus importants, ou qui furent filmés par des images ayant des vocations à première vue plus collectives. Comment rendre compte, avec des images aussi individuelles, d'un événement de l'histoire – d'une révolution ?

En histoire, lorsqu'on choisit une échelle aussi petite, il est effectivement complexe de rendre compte de la dimension collective des gestes individuels. Le problème s'est certainement posé au montage pour Farocki et Ujica quant à la place à donner aux plans amateurs dans le film : comment prétendre vraiment créer une analyse sociale en multipliant les variables, les possibles et les personnes ? Est-ce que cela ne produit pas de l'histoire personnelle ? Les vidéogrammes amateurs du film de Farocki et Ujica font exactement le mouvement inverse : plus que de dire l'individualité de l'expérience de chaque filmeur, ils présentent et exposent des images en partage. Le plan de cinéma, en effet, a pour vocation d'être partagé. Il est comme une rumeur. Il ne faut pas le considérer uniquement comme "enregistrement solitaire" mais plutôt comme une façon directe et contemporaine de médiatiser l'événement pour le dire, le diffuser, le raconter. On pourrait rétorquer : les images amateurs n'ont pas été diffusées tout de suite, et seuls nous, spectateurs de *Vidéogrammes*, avons pu les voir... Si ces plans, pourtant, ne semblent pas moins être en train de partager l'événement que les autres, c'est parce qu'une chose infime mais très importante nous touche en premier lieu lorsqu'ils apparaissent dans le film : le soin d'avoir fait image. Nous sentons avec les plans amateurs qu'une trace autre que la télévision fut possible, et en sommes relativement heureux puisque celle-ci, on le sait, n'a pas tout filmé.

Mais personne ne peut tout filmer et *Vidéogrammes* contient cette mise en garde pour son regardeur. Plus le film se fragmente en plans qui ont « tenté de filmer » l'événement, et plus, rappelons-le, nous nous rendons compte que nous n'accédons pas à « toutes » les images mais au contraire aux « seules »⁷⁸⁶ images qui en existent, avec leur situation, localisation, point de vue, amateurisme, etc. Il n'y a donc pas d'opposition ferme, et les images amateurs ne donnent pas l'impression de créer l'événement petit, individuel et resserré contre le plan

784 On les retrouve jusque dans le titre de *Vidéogrammes* : le titre en effet ne va-t-il pas lui-même jusqu'à indiquer sa dimension d'assemblage d'événements petits ?

785 REVEL J., *op. cit.*, p. 22.

786 Voir ci-dessus et notamment p. 15 notre citation de Deleuze : « on croit qu'on accède à toutes les images de l'événement, même les amateurs, et finalement on est "rejetés en pleine mer" ».

large et officiel de la télévision et sa diffusion massive. Au contraire, le fait qu'elles co-existent au montage comme autant d'échelles possibles pour voir et capter l'événement, montre que c'est bien l'expérience de filmer qui rend l'événement à sa dimension collective. Même si l'amateur est un homme seul, un particulier chez lui, une échelle "micro" : *c'est le geste de filmer qui est collectif*⁷⁸⁷.

Il faut pourtant aller plus loin, bien sûr, et revenir à ce qui signe l'amateurisme à l'image. Que dit l'image amateur pour le spectateur qui regarde le film ? Que disent ces images du rapport à l'événement (des filmeurs *et* le sien) ?

L'emploi des images amateurs est affaire de format. Si aujourd'hui leur usage nous semble acceptable, c'est une chose relativement peu courante. Rares sont les films, en effet, qui n'hésitent pas à utiliser des images tournées par des gens sans expérience, avec un matériel de qualité moins professionnelle. Cette fragilité de l'image amateur et de son grain vidéo est dans *Vidéogrammes* un choix volontaire. Alors qu'ailleurs son utilisation serait un choix par dépit ou un choix tout simplement « qui ne se fait pas », qui « n'est pas faisable » pour des raisons esthétiques ou narratives, dans le film de Farocki et Ujica elles ont une présence à part entière, plastique, historique et analytique. Un peu plus tôt, nous citions les cinéastes qui disaient chercher lors de leur collecte le matériel de la meilleure qualité qui soit. On peut alors s'interroger sur leur présence dans le film : de quelle qualité ces images disposent-elles que les autres n'ont pas ? Qu'est-ce qui justifie leur emploi, si habituellement les productions télévisées et cinématographiques hésitent à employer ce genre d'image à cause de leur qualité ?⁷⁸⁸ Autrement dit, pourquoi ce format amateur a-t-il lui aussi besoin d'être là pour écrire la révolution ? Pourquoi est-il nécessaire ?

Le format indique d'emblée la dimension individuelle de l'événement. Et on pourrait croire que les images amateurs donnent à la révolution ses images « privées » – images provenant du cercle plus petit de l'individu et de sa famille qui, lui aussi, est pris dans la révolution. Ce serait faire fausse piste, puisque le film ne semble pas tout à fait les monter dans ce sens. Nous insistons : ces images ne valent que « prises dans le tissu », c'est-à-dire comme des vidéogrammes parmi d'autres. Leur place dans le montage doit être observée.

787 Il faut penser la collectivité du geste même si les images enregistrées ne sont pas diffusées. En effet, les images médiatisent l'événement en se servant du médium (comme support) pour l'enregistrer, c'est-à-dire en l'inscrivant sur une bande vidéo reproductible pour d'autres. De plus, selon nous, elles le médiatisent en faisant surtout, dans le présent du tournage, des gestes pour le filmer (en tant que *ce sont eux qui sont inscrits sur le support* et qui permettent le partage de l'image).

788 Les images amateurs de *Vidéogrammes* sont tournées en vidéo. Contrairement aux films super 8 ou 16mm qui surgissent énormément dans les films comme formats amateurs par excellence – et, aujourd'hui, comme formats anciens – la vidéo n'a pas une esthétique encore suffisamment séduisante ou « passiste » pour donner au regardeur « l'impression d'un monde » avec un format. Les qualités esthétiques de la bande vidéo sont dites aussi moins bonnes que la pellicule, peau sensible sur laquelle, par chimie, la lumière vient inscrire des images.

S'il y a pourtant un usage plastique de la vidéo et que les images tournées avec les caméras amateurs ont un grain, peu de films font usage de cette image trop sale, pas assez nette, ni même assez jolie.

Nous avons vu combien traiter en totalité l'événement, sous toutes ses facettes ou aspects, avec « toutes ses images », était un leurre que l'agencement fragmenté venait contredire. En effet, Farocki et Ujica remettent chaque archive à l'endroit de leur création pour qu'on ne se limite pas au « visible » de l'événement et que nous nous questionnions sur le lieu et l'heure (parfois lents) des événements. Avec la diversité des archives, il s'agit que nous regardions des images foncièrement localisées qui, à n'en point douter, furent faites par des gens, ici, là, à tel moment. La révolution est l'ensemble de ces gestes et temps, mais elle est aussi très fragmentée, dispersée, insaisissable en totalité. Il en ressort un film où on a amplement l'impression que la révolution roumaine fut « vécue par des gens mais filmée », et en ce sens, les images amateurs de la révolution sont non seulement similaires aux autres, mais elles en constituent même le paradigme, au sens d'« exemple à la limite »⁷⁸⁹. Leur format sert à penser que toutes les autres images du montage, aussi, sont faites par des gens.

Pourtant, les images amateurs ont quelque chose d'indéniablement différent. Non pas en soi, matériellement ; ni parce qu'elles sont d'autant plus "dispersées" dans l'espace qu'elles ont été faites par des personnes singulières ; mais parce qu'à les voir, nous avons la sensation que les cinéastes qui sont allés les chercher, et qui les ont utilisées, poursuivent quelque chose en les articulant aux autres sources disponibles...

C – Des variations d'échelles plus que le choix du petit : une histoire enchevêtrée

L'existence de ces images va en effet prendre son sens peu à peu, pour le cinéma et pour l'histoire. Dans *Vidéogrammes*, le spectateur peut au début être étonné de voir des images amateurs : on a donc filmé ? On a donc filmé en dehors de la télévision ? Au début, de telles images sont comme l'événement – à la fois surprenantes et évidentes : *surprenantes* parce que nous ignorions leur existence et sommes contents de voir des images personnelles de la révolution ; *évidentes* parce que nous avons tendance à trop vite les assimiler à des images personnelles. Cette perception change au cours du film. Elle se modifie grâce à une orientation du montage : c'est que *Vidéogrammes* utilise moins des types d'images identifiables (officiel, amateur, télévisuel, journalistiques, révolutionnaires ou du régime de Ceaucescu) que leur multiplicité c'est-à-dire leur co-existence visible, qui demande chaque fois de réajuster son regard et de faire preuve de discernement. Leur "tissage" semble en effet relativement "lâche" pour ne pas orienter les images et ainsi leur faire dire quelque chose qui

789 AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum* : Sur la méthode, Vrin, Paris, 2008, pp. 23-24 et 33.

L'idée de seuil est très importante dans la pensée des paradigmes chez Agamben : chez lui c'est à la limite (p. 24) que l'exemple vaut pour tous. Mais concernant la « généralisation » (un problème qui concernait les paradigmes et les séries de Farocki et qui va nous soucier de nouveau) cela veut dire que : ce n'est pas la règle, observable un grand nombre de fois ou observable parce qu'elle est loi, qui devient généralité (pour tous) mais c'est chaque image qui, tirée à sa singularité, devient exemplaire d'une série...

Nous renvoyons à notre description du montage en séries de Farocki où nous avons tenté de montrer que les images oeuvraient par paradigmes (ci-dessus 2.2 *La mémoire à l'épreuve du montage*.)

proviendrait évidemment de leur types, mais pour travailler avec elles, penser avec elles l'événement filmé. Ainsi, les images amateurs sont des plans moins choisis pour leur identité d'image (format, grain, petit, personnel) que pour leur participation à l'écriture du film. Elles sont une échelle (de plan, de regard, d'événement) à part entière. Et comme le nom d'échelle l'indique en lui-même, il s'agit d'écrire avec elles des « variations ». Ces variations là, en plus de donner à *Vidéogrammes* son aspect très monté, ne restreignent pas l'événement au grand *ou* au petit. Elles écrivent l'histoire d'une façon relativement neuve. Que les diverses sources d'images soient considérées singulièrement est en effet rare. Habituellement, le plan amateur serait « utilisé » pour ce qu'il a filmé et seulement cela ; ou bien, pour simplement dire : « vous voyez, il y a des gens qui ont filmé ». La nouveauté du film de Farocki et Ujica est de ne pas les employer uniquement pour ces deux raisons, mais de les associer en tant qu'images à part entière aux autres. Toutes ont quelque chose à écrire de l'événement. Surtout, c'est ensemble qu'elles vont le faire. Les échelles servent à modifier le regard sur ce que l'on observe mais aussi à écrire l'événement autrement.

Nous avons commencé par décrire les différentes échelles choisies pour raconter l'événement. Nous analyserons maintenant la façon dont le montage entend les lier. La question des échelles en histoire peut nourrir notre réflexion. Qu'est-ce que lier des événements petits et grands ? Un principe de variation ? D'écriture ? D'analyse ? Qu'apportent toutes ces échelles à l'écriture ? C'est dans les années 1970 que la question des échelles s'est posée aux historiens italiens de la micro-histoire d'une façon inédite. Les réflexions épistémologiques qui concernent leurs travaux peuvent nous aider dans la mesure où l'histoire qu'ils ont prétendu faire avec la micro-analyse désirait elle aussi non seulement se pencher sur les "subalternes", les "opprimés", ou simplement faire une histoire qui prenne en compte les "individus" mais parce leur écriture, par la variation d'échelles, va justement restituer à l'histoire historisante (événementielle, monographique ou totalisante) une dynamique plus proche des acteurs et du vécu – donc de l'événement. De même pour étudier *Vidéogrammes*, il faut observer les images et le montage, les sources et leur agencement car cela nous rapprochera des filmeurs et de l'événement lui-même, en tant qu'il a été vécu par des hommes.

Dans le livre collectif qu'il a dirigé, Revel nous apprend que les *Jeux d'échelles* (d'après le titre éponyme de l'ouvrage) sont complexes parce qu'ils modifient l'idée de contexte⁷⁹⁰ : ce qui est petit, personnel, individuel n'a pas lieu « dans » le grand par un emboîtement simpliste. De même lorsqu'il d'agit de penser le rapport de l'individuel au collectif : comment ne pas généraliser abstraitement un comportement individuel à un

790 REVEL J., « Micro-analyse et construction du social », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Etudes, Paris, 1996, p. 25.

ensemble d'individus parce qu'il se répète ? Comment rendre compte vraiment du vécu avec les variations d'échelles, c'est-à-dire comment passer du grand au petit, et du petit au grand, pour que ces « variables plus complexes et plus mobiles »⁷⁹¹ permettent de rendre compte des hommes dans l'histoire, singulièrement ? Deux choses se jouent ici selon nous dans l'écriture de l'histoire : à la fois le contexte ne doit pas justifier ou expliquer les actions de hommes mais en provenir (il ne doit pas être un simple décor où elles ont lieu) ; à la fois les comportements eux-mêmes, même s'ils sont « passés », ne peuvent être réduits à une histoire achevée mais doivent être reproduits et questionnés dans ce qui fait leur hasard, leurs échecs et leurs destins. Redonner aux stratégies individuelles des possibles ainsi que ne pas les circonscrire dans un contexte qui soit un décor où elles se déroulent est le propre d'une écriture où les changements d'échelles sont amenés à rendre compte de façon analytique fine « la pluralité de destins particuliers »⁷⁹² et à ne pas les inscrire hâtivement dans un « contexte unifié, homogène, à l'intérieur duquel et en fonction duquel les acteurs détermineraient leurs choix »⁷⁹³. Dans le film de Farocki qui traite d'une révolution, la question des stratégies individuelles, de la généralisation, du contexte et des variables se pose intensément dans la reprise des plans amateurs. Si dans *Vidéogrammes* de tels plans donnent l'impression « des hommes dans l'histoire », c'est bien pour cela : leur reprise au montage donnent une liberté irréductible à ceux qui ont fait ces images. D'une part, cette liberté n'est pas niée par la reprise fragile du plan, du « tremblé de l'archive »⁷⁹⁴ amateur ; d'autre part, malgré les images télévisées que nous regardons de Ceaucescu au début, qui reproduisent le discours unique, nous pouvons voir que certains font des images chez eux, et des images à caractère politique parce qu'elles disent déjà une présence à ce qui se passe. Farocki et Ujica multiplient les sources sans donner réellement de priorité à l'un ou à l'autre des types d'images. Images officielles de Ceaucescu, images amateurs, télévision roumaine libre, etc. : chacune atteste d'une présence particulière à l'événement. Cependant, cela ne nous dit pas encore tout à fait comment le changement d'échelles écrit l'histoire de la révolution roumaine en tant qu'elle a été vécue par des acteurs et des filmeurs différents, et comment les images amateurs participent à écrire une histoire "multi-scalaire" restituant à l'événement lui-même sa part événementielle, hasardeuse, complexe et vive.

791 *Ibidem*, p. 22.

Il faudrait aussi considérer qu'on peut aller du petit au petit, du grand au grand, par sauts, en respectant toujours la singularité de ce qu'on observe : une chose que le film de montage peut donner à sentir à l'histoire.

792 *Ibid.*, p. 25.

793 *Ibid.*, p. 26.

794 FARGE A., *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1989, p. 37.

Dans l'ensemble des contributions de *Jeux d'échelles*, la présentation et l'article sur la micro-analyse de Jacques Revel sont certainement plus féconds pour lire le travail des cinéastes Farocki et Ujica notamment pour l'attention portée par l'historien à la notion de « trame »⁷⁹⁵ des événements, qui peut faire penser au montage. Dans *Vidéogrammes*, qu'est-ce que cela change fondamentalement au film historique de prendre en compte toutes sortes de plans, même ceux qui contiennent des événements d'une relative banalité ? En dehors de la présence des hommes à l'histoire, l'enchevêtrement des plans amateurs et officiels donne à l'écriture du film une profondeur historique qui provient de l'affinement non seulement de l'enchaînement des faits, mais des rapports qu'entretiennent ces images entre elles. Ce qui est filmé maintient alors une dimension de possible. Dans le montage enchevêtré en effet, à la fois cinématographiquement et historiquement, l'écriture ne nie pas les relations entre les hommes et le contexte, entre les filmeurs et la révolution, tout en comprenant néanmoins l'événement raconté comme une chose achevée. La complexité de ce montage ainsi que sa dimension politique profondément "révolutionnaire" provient de cette façon subtile d'enchaîner des images amateurs, des images officielles, des gestes simples, des paroles où se décident un gouvernement, des reporters qui annoncent une atmosphère de guerre, une fusillade embusquée – *qui toutes racontent un événement déjà terminé mais encore en train de se dérouler dans ses enjeux et sa confusion propres pour ceux qui le vivent...* De cette diversité des images, Klaus Kleimeier dit qu'elle produit une vision de l'événement à « multi-perspectives »⁷⁹⁶, à laquelle participeraient amplement les caméras amateurs de *Vidéogrammes*. Il semblerait surtout que le chaos organisationnel de la révolution en cours au moment du tournage soit amplement soutenu par un montage qui refuse à apporter un déroulement clair à ces événements en tant qu'ils sont la révolution en train de se faire. Raconter, ce n'est pas lisser, fut-ce en écrivant avec des images dépareillées et décousues. Chez Farocki, la narration retrouve un certain désordre qui ressemble à l'incohérence réelle de nos conduites et de ce qui se passe. Bien sûr ce désordre n'est qu'apparent : « certes l'ensemble organisé par l'écart, la norme, la singularité, a l'apparence de chaos » écrit Arlette Farge. « En fait, ce désordre et ce chaos font sens, dans la mesure où il vont découper une unité de temps ou d'action, porteuse d'un événement qui ne prendra sa véritable dimension que par la suite. Ce sont la durée et les conséquences de l'événement survenu qui donneront sens à ces morceaux apparents d'incohérence. »⁷⁹⁷ Le récit désorganisé de Farocki demande du temps

795 REVEL J., « Présentation », in *op. cit.*, p. 10.

796 KLEIMEIER Klaus, « Enlargement of the Field of View : About *Videograms of a Revolution* », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 181.

797 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 76.

pour « donner sens »⁷⁹⁸ à l'événement. Cependant ce temps est la chance que nous ayons de nous trouver face à lui. La première modification apportée par l'écriture à échelles variées consiste donc à inventer un enchevêtrement des plans qui donne au film son aspect non-lisse mais qui reproduit l'événement dans son avoir-lieu.

À quoi il faudrait ajouter, si l'on suit la réflexion de Revel sur les « variations d'échelles »⁷⁹⁹, que la pluralité des actions filmées que le film monte en toute continuité, en plus de produire un certain erratisme de l'événement qui lui serait caractéristique, est créatrice d'une organisation des images qui donne à la fois au film et à l'histoire « une autre trame » révélatrice elle-même d'une « autre organisation du social »⁸⁰⁰ où les faits, les êtres et les événements sont des relations à analyser en tant que telles. Ainsi deux choses importantes sont réalisées par un tel montage, que nous allons voir ici entremêlées : « l'importance d'un phénomène » n'est pas « proportionnel à sa taille »⁸⁰¹ et même l'événement de plus « faible intensité »⁸⁰², non-aisément repérable, peut faire partie de l'histoire (ce qui est d'une grande importance pour un film qui en reprend des images médiatiques « monstres »⁸⁰³) ; le rapport entre les événements petits et grands proposés par cette analyse des plans collectés en Roumanie, permet de mieux saisir « l'enchevêtrement »⁸⁰⁴ des différentes échelles et plans, et ainsi de « résister aussi à la tentation d'une réification des actions et des relations »⁸⁰⁵. Dans le film, on peut observer constamment ce désir d'une « autre trame »⁸⁰⁶. Certaines scènes de guérilla à proprement parler ou de conversations animées, où les gens sont obligés de se parler, d'entrer en conflit, de se mettre d'accord – où rien n'est décidé encore – mêlées aux images de certains moments tout aussi incertains mais plus calmes à la tribune, dans un hall, chez les gens, donnent à *Vidéogrammes* son aspect vif, et si compréhensif d'une situation historique. La vie d'une telle écriture vient de la variation qu'elle met en œuvre. Le rythme varie avec les échelles d'observation et de plans choisies par les cinéastes, et ce « phénomène massif »⁸⁰⁷ qu'est un renversement de régime devient, grâce à elles, une révolution en temps et à dimension plus réelle (même si elle est reproduite au montage), et aussi plus individuelle. L'individu cependant n'a pas le primat. Mais il naît de cette écriture « la conviction que ces

798 *Idem*.

799 REVEL J., « Présentation », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Études, Paris, 1996, p. 13.

800 *Ibidem*, p. 10.

801 *Ibid.*, p. 11

802 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire », in *op. cit.*, p. 71.

803 NORA P., « L'événement monstre », in *op. cit.* (hormis dans le titre, « monstres » apparaît p. 4 du pdf numérique).

804 REVEL J., « Présentation », in *op. cit.*, p. 13.

805 *Idem*.

806 *Ibid.*, p. 10.

807 *Ibid.*, p. 12.

vies minuscules participent elles aussi, à leur place, de la "grande" histoire dont elles livrent une version différente, discrète, complexe »⁸⁰⁸. Le choix du petit ne consiste en effet pas à produire une autre version de l'histoire qui serait une "contre-histoire", c'est le choix d'une histoire qui a conscience de provenir de l'échelle à partir de laquelle elle fut appréhendée. Les micro-historiens se sont effectivement demandés ce que produirait un tel choix : « Que se passe-t-il si, par convention, on change la focale de l'objectif en grossissant l'objet de l'observation ? Le pari était de faire apparaître autre autre trame, une autre organisation du social »⁸⁰⁹ dit Revel à leur propos. Ainsi « l'enchevêtrement »⁸¹⁰ réalisé par les échelles micro et macro dont il parle quelques pages plus tard, ce serait cela : une histoire qui n'est pas une contre-histoire mais qui comprend comment les gestes ont pris place dans un contexte qu'ils ont par là-même dessiné : chaque révolutionnaire du film qui déclenche une caméra, fait image, montre quelque chose ou filme ceux qui l'entourent est un point de vue sur l'événement qu'on ne peut réduire à son individualité ni même résorber dans le contexte. On y comprend la place des gestes humains dans l'histoire, en prenant garde à ne niveler aucune image ou à n'en soumettre aucune à la narration de l'événement historique qu'est la révolution. Pour le coup, les images plus petites y trouvent une place comme rarement elles l'ont acquises dans un film historique : elles font elles aussi saisir l'événement dans sa « myriades d'événements minuscules »⁸¹¹. Le montage de Farocki et Ujica produit une histoire où les filmeurs amateurs ont, selon nous, cette place tenace et singulière, qui ne désire rien d'autre que être là où elle est, présente aux choses, ouverte au devenir, car le film lui-même n'utilise pas les plans faits par des hommes pour leur contenu ou leur petitesse, mais parce qu'ils sont un être-là et un geste : ils font événement et en parlent. À noter que Revel précise bien que « ces vies minuscules », c'est « à leur place » qu'elles « participent (...) de la "grande histoire" »⁸¹² ce qui signifie à la fois comprendre le contexte dans lequel vivent les acteurs – ce qu'il est pour eux – mais également ne pas "grandir" ces vies au sens de "les sortir" de leur anonymat ou de leur aspect individuel lorsqu'on les étudie. Il faut les considérer depuis leur place, ce qui exige une étude minutieuse du rapport qu'elles entretiennent avec l'événement prétendument plus grand (la révolution), ou avec des images officielles prétendument plus collectives (de télévision). L'historien précise d'ailleurs, à la fin de sa présentation de *Jeux d'échelles*, qu'il « voit dans le principe de la variation d'échelle une ressource d'une exceptionnelle fécondité, parce qu'elle rend possible la construction d'objets complexes et donc la prise en compte de la structure feuilletée du social. Elle pose du même coup

808 *Idem.*

809 *Ibid.*, p. 10.

810 *Ibid.*, p. 13.

811 REVEL J., « Micro-analyse et construction du social », in *op. cit.*, p. 26.

812 REVEL J., « Présentation », in *op. cit.*, p. 12.

qu'aucune échelle n'a de privilège sur une autre, puisque c'est *leur mise en regard* qui procure le plus fort bénéfice analytique »⁸¹³. Les échelles invitent toujours à penser plus finement. L'action des êtres et ce qui se passe est toujours une relation.

L'homme qui a filmé sa famille « tandis qu'elle suivait sur le poste de télé le coup d'État » avant d'aller filmer « les discours tenus au balcon »⁸¹⁴ du Comité central fait lui-même plusieurs plans (intimes et collectifs), et ce tout en étant un filmeur seul, un regard, un individu. Ses images sont pour cette raison très intéressantes. Il montre les diverses échelles (d'événements, historiques, sociales) auxquelles un même individu peut se trouver. Surtout, lorsqu'il filme sa famille, il produit *à l'intérieur d'un unique plan* lui-même cette relation entre intime et collectif, allant du téléviseur (où les discours des généraux se succèdent durant la révolution pour faire l'annonce de l'avancée des événements, où ils demandent des réparations, etc.) aux visages de ses proches⁸¹⁵. Par exemple, le général que l'on voit à l'image dit qu'on enquêtera sur la mort de son ami le général Milea, Ministre de la Défense, à quoi un membre de la famille hoche la tête, en guise d'accord. On se refuse souvent à étudier les images, ou la réception des images, parce qu'elles sont extrêmement dures à analyser de par le fait qu'elles sont construites, élaborées, produites, mais aussi lues, reçues, interprétées (avec un écart). Le plan du filmeur amateur sur sa famille permet de réfuter ce genre de positions, tout en étant placé dans le montage avec de grandes précautions, et ce pour deux raisons : pour ne pas croire que chaque spectateur reçoive les images de cette façon (Farocki accentue le surgissement de la situation : « tiens, c'est un filmeur qui filme sa famille », pour la singulariser) ; pour ne pas penser, ensuite, qu'accéder à la réception des images dira en totalité les compréhensions et interprétations de l'événement. D'ailleurs, une autre personne de cette famille ne hochera pas la tête mais dira, elle, « ils connaissent les dessous. On n'y pige plus rien ». Cette séquence où les images sont reçues et interprétées, dit au spectateur de *Vidéogrammes* que les réceptions de l'événement furent aussi singulières que multiples et qu'il faut les analyser. Aussi bien les images que l'événement résistent, dans ce film, à la généralisation de par l'enchevêtrement permanent des niveaux auxquels ils furent appréhendés : divers filmeurs, diverses actions, diverses images créées et reçues... On ne peut rien résoudre, seulement recoudre, un temps, cette multiplicité pour l'appréhender de notre regard. Grâce à cette variation permanente et à la considération de la particularité de chaque échelle, on ne réduit jamais ce qu'on voit à des façons d'être ou à des types d'images. Historiquement, la révolution devient cet événement éclaté, parsemé, aussi incohérent que nos conduites ou inconstant que la réalité. Ce qui nous fait dire que ce film sur la révolution

813 *Ibid.*, p. 13 (nous soulignons).

814 FAROCKI H., « Filmographie », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 102.

815 Le montage en champ / contre-champ est certainement dû à Farocki et Ujica (le filmeur a dû filmer une unique continuité, où on voyait le panoramique – ou bien il a tourné-monté.)

roumaine est fait d'une étoffe particulière : c'est une écriture qui entend « rendre compte de la logique et de la signification de ces expériences dans leur singularité »⁸¹⁶ et « déplacer l'analyse sur les phénomènes de circulation, de négociation, d'appropriation à tous les niveaux »⁸¹⁷ ainsi que le disait Revel des micro-historiens qui, dans leurs démarches, se sont penchés sur les "individus" et les situations plus larges de pouvoir, comme nous nous posons ici la question de la place des filmeurs amateurs dans un film qui entend raconter une révolution où ils se sont trouvés.

On en revient à nos questions sur l'événement : Où est l'événement ? Comment l'analyser ? L'écrire ? Le travail des échelles et leur écriture au montage, finalement, s'avère être la continuation de la « recherche » de l'événement dans les images, ainsi que son « repérage » historique, vu avec Farge. C'est une « mise en regard »⁸¹⁸ comme le dit Revel, où les événements petits et grands sont mis en rapport au montage pour être pensés et écrits conjointement. S'il est plus difficile de la décrire pour le montage – et que nos exemples se sont souvent réduits à une liste de successions d'images – c'est pourtant de cette façon simple que Farocki crée une foule de rapports : en considérant que le passage de l'un à l'autre c'est-à-dire la variation, les tensions et les interstices vont, *entre les plans*, permettre de lire les relations qu'entretiennent ces images entre elles – et chacune respectivement avec l'événement. Finalement, les plans des filmeurs amateurs sont intéressants *parce qu'ils sont montés avec d'autres, donnant ainsi à l'événement, aux plans de cinéma et aux acteurs de la révolution, une sorte de lien à penser*.

Un dernier trait de la révolution roumaine écrite par ce montage fait alors jour. Il révèle que le film lui-même est un enchevêtrement d'images pour présenter une trame d'événements et d'individus en relations, afin d'étudier et montrer la révolution et ses images aussi comme processus et comme devenir. C'est l'attention aux gestes des filmeurs amateurs qui nous servira encore une fois d'exemple.

2.3.2.2. Des images amateurs pour raconter la révolution

Farocki déplace l'échelle de l'événement historique là où il est capable de l'appréhender : dans un événement de cinéma. Mais ce dernier peut parfois nous informer sur la nature de l'événement historique d'une manière étonnante. Par exemple une révolution et ses chars peut, dans un plan de cinéma, être un événement moins important que le surgissement d'un visage. L'événement d'un visage, avions-nous vu dans la première partie, c'est l'événement de l'autre au cinéma : il est altérité, intense, rencontre. Qu'est-ce qui *fait*

816 REVEL J., « Présentation », in *op. cit.*, p. 12.

817 REVEL J., « Micro-analyse et construction du social », in *op. cit.*, p. 28.

818 REVEL J., « Présentation », in *op. cit.*, p. 13.

événement ? ne doit-on cesser de se demander en regardant un film – et ceux de Farocki tout particulièrement.

Dans *Vidéogrammes*, l'événement historique est une révolution, l'événement même qui « fait spectacle »⁸¹⁹ ainsi que le disait Kant de la révolution française, et en effet, les événements de l'histoire n'ont pas que des acteurs : ils ont aussi des spectateurs. Dans cette perspective, il faut aussi se rappeler que les échelles dont nous venons de parler avaient un but : ne pas écrire la révolution ou l'histoire sans penser l'événement qu'il a été pour ceux qui l'ont vécu, ou, autrement dit, sans s'interroger sur la capacité du récit historique à rendre compte de leur expérience. C'est envers cette expérience que le film de Farocki finit par être critique, en distinguant par la co-existence des échelles deux présences totalement opposées à la révolution, et qu'on peut analyser dans les images⁸²⁰.

Revenons d'abord à la dimension spectaculaire de la révolution, qui jusqu'à présent n'a été que supposée, bien que nous ayons observé son traitement médiatique, avec les reporters de guerre par exemple. Ces derniers faisaient image de l'événement sur le mode du "choc" qui recouvre et diffuse l'événement. L'histoire, avons-nous vu, possède le même rapport problématique à l'événement : « l'événement nous frappe » disait Nora. « Les mass media ont fait ainsi de l'histoire une agression, et rendu l'événement monstrueux »⁸²¹. Or, que l'événement nous rende indifférents ou qu'il nous agresse n'est pas le propre d'une ère des médias, c'est aussi le fait d'une histoire qui, elle-même, joue parfois d'une dimension épique et qui donne alors ces valeurs à l'événement. Est en cause ici le travail de l'historien trop enclin à ne narrer l'histoire uniquement comme ensemble de péripéties relativement actives. Avec l'attention aux petits événements, au banal, avec les variations d'échelles et d'intensité, cela a changé. Mais les médias comme certains historiens reproduisent encore cette version de l'événement qui meurtrit tant nos vies et nos gestes (filmés) que nos regards et pensées (de spectateurs). Cela a d'ailleurs amené Pierre Nora à différencier « l'événement » de « sa manifestation »⁸²² : « la médiatisation n'est en effet que la matérialisation de l'événement ».⁸²³ Ce qu'il *est*, se trouve ailleurs.

« Ainsi l'événement n'est pas défini par son importance médiatique », finissent alors par dire les deux chercheurs en sciences sociales à leur lecture de Nora. Puis, Alban Bensa et Éric Fassin poursuivent : « "Le mode de l'événement, c'est le problématique. Il ne faut pas

819 Nous faisons référence à la lecture de Kant et de la révolution française faite par :

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce que les lumières ? » (texte 351), in *Dits et Écrits (1954-1988)*, tome 2 : 1976-1988, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 1502.

820 On notera l'analogie entre le fonctionnement des échelles enchevêtrées, et celui des « séries » vues précédemment dans le montage mémoriel, qui génèrent tous deux une critique des archives.

821 NORA Pierre, « L'événement monstre », in *Communications*, 18, 1972, L'événement, pp. 162-172. DOI : 10.3406/comm.1972.1272.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272

822 BENS A. et FASSIN E., « Les sciences sociales face à l'événement » in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 9.

823 *Idem*.

dire qu'il y a des événements problématiques, mais que les événement concernent explicitement les problème." »⁸²⁴ Pourquoi citer Deleuze précisément à ce moment là, dans l'introduction d'une revue récente consacrée à l'événement ? C'est que « le problème » que pose l'événement n'est pas qu'un problème qui équivaldrait à « la question » de l'historien : les auteurs citent le philosophe car il leur permet, à eux chercheurs en sciences sociales du temps présent (Bensa est anthropologue, Fassin sociologue) de penser l'événement pour la « ligne de partage entre deux mondes » qu'il trace, « mutuellement inintelligibles »⁸²⁵. En effet, l'événement fait rupture pour ceux « qui le ressentent comme événement »⁸²⁶ comme le disait Farge. C'est justement ce que les nouvelles pensées de l'événement ont apporté à son étude et qui va nous intéresser maintenant. Le film de Farocki, en plus d'écrire l'événement *avec ses images*, dans sa *confusion*, dans sa dimension *vécue* et ses *échelles* propres (d'images, d'acteurs, d'événements) prend en compte que la révolution est un événement *qui partage* les mondes ; il dessine un avant et après (il fait rupture). C'est d'autant plus vrai pour une révolution, et nous verrons en quel sens particulier. Mais avant d'en arriver là, il nous faut voir comment un plan amateur permet d'avancer cette hypothèse pour le film. C'est le plan d'un homme chez lui et on y voit successivement deux choses, se scinder en un avant et un après : son téléviseur (monde de Ceaucescu, d'avant) et la rue (présent de la révolution, le temps amorcé par elle, où un après se dessine).

A – Un amateur se tourne vers la rue

À l'image un plan infime, le plan d'un amateur de Bucarest. C'est le début du film. Chez lui, alors que la télévision retransmet le dernier discours de Ceaucescu, il filme. Pourquoi ? Que fait ce filmeur en filmant ? Est-il spectateur de la révolution, ce spectacle, ou bien n'est-il pas acteur, en tant que créateur d'image ? Visiblement, son image manifeste qu'il était assez présent pour filmer, simplement filmer. Chez lui, le téléviseur allumé montre qu'il suit l'actualité. C'est un filmeur peut-être déjà soucieux de politique, pourrait-on se dire. Regardons de plus près ce plan d'intérieur choisi par les cinéastes. Enrichis de la question des échelles et d'une pensée de l'événement où les acteurs ont place, nous allons pouvoir observer que Farocki et Ujica réalisent un film où les filmeurs sont aussi des acteurs de la révolution à leur manière.

Le plan qui va constituer notre exemple est un de ces plans où il est extrêmement visible que c'est le geste du caméraman qui importe, et qui informe qu'une révolution est en train de se faire. Vous l'avez peut-être deviné : c'est d'un panoramique dont il s'agit.

824 *Idem*, p. 9.

825 *Ibidem*, p. 10.

826 FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », in *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 70.

Le plan commence sur le téléviseur. Il montre la place remplie de monde. Ceaucescu fait son dernier discours. Nous savons que c'est bien ce discours-là qui est filmé, car un peu plus tôt le film lui-même en montrait les images (la place en plan large, puis Ceaucescu de retour à l'antenne). La perturbation qui a eu lieu au Comité Central a dû l'intriguer ; il a déclenché une caméra. L'interruption de la transmission a créé chez lui *une attente*. Ce qui permet de le savoir, c'est le plan choisi par Farocki et Ujica, son début, sa fin, et sa durée. Quand il apparaît, on se dit : « tiens, quelqu'un filme chez lui ». Puis, parce qu'il cadre longtemps le téléviseur, on se dit qu'il en attend quelque chose, comme s'il cherchait à capter les répercussions du discours interrompu. La façon dont le plan surgit dans le montage peut donc être lue en deux temps, et analysée comme suit :

1. Ce qui se passe est notable : l'amateur filme.
2. Il cadre alors l'écran de sa télé, dans une durée relativement courte mais qui dépasse le plan informatif : il attend.

En effet, le plan choisit par Farocki et Ujica insiste d'abord sur le téléviseur comme si le filmeur attendait les répercussions du discours interrompu et que nous devions nous-mêmes les attendre. Mais très vite *il tourne la caméra vers la rue* : les répercussions, il ne les cherche donc pas à la télévision, mais dehors. Dans un mouvement de panoramique, il glisse de son téléviseur aux manifestants pour voir si, dans leur comportement, quelque chose a changé. Les manifestants marchent vite et se dirigent vers un même endroit, une voiture de police passe : l'amateur a fait plusieurs plans. En tous cas ils sont montés successivement, comme si chaque élément cadré était une hypothèse à même de prolonger le discours... Nous ne pouvons nous-mêmes pas savoir à la vue du montage, jusqu'à ce qu'un zoom, dans ces multiples plans, nous informe un peu plus sur ce que cherche le filmeur : il suit un manifestant qui passe devant sa fenêtre en tenant une banderole repliée. Ce sont donc bien les conséquences de la manifestation au Comité central qu'il cherche du regard. Si cela est lisible, quels sont les motifs de ce filmeur ? Pourquoi filme-t-il ? Le film donne-t-il des éléments qui permettent de lire ce plan sans mésinterpréter ce que l'homme a voulu faire, ou ce qu'il a fait finalement ? On pourrait se poser les mêmes questions que précédemment : est-ce qu'il a conscience d'enregistrer un moment historique ? Filme-t-il des preuves de cette révolution balbutiante, pour l'avenir ? Qu'est-ce qui nous en informe ? Mais il est encore trop tôt pour savoir d'une quelconque façon si cet homme entend utiliser la caméra comme pour filmer des preuves. C'est le début du film, et puis, à regarder son plan, on ignore ce qu'il savait. Qui plus est, il ne savait certainement pas grand chose : comme nous, il connaît l'interruption télévisée. Ce qui est différent pourtant, c'est sa présence, sa présence à l'événement pour qu'il ait envie de filmer – étonnamment notable dans un si bref montage des plans qu'il a fait chez lui. Le

panoramique, à nouveau, doit retenir notre attention, car il est ce qui atteste d'une rupture : l'homme se détourne de Ceaucescu pour entrer dans une autre image, la sienne, celle qu'il fait de la rue.

Deux choses importantes ont été dites à propos de ces images. La première par Klaus Kreimeier dans « Enlargement of the Field of View », un article qu'il a consacré à *Vidéogrammes d'une révolution*. Pour lui, les images que font les révolutionnaires roumains, amateurs ou professionnels, servent à « vérifier »⁸²⁷. Il pense que l'amateur « filme les gens et veut découvrir si leurs mouvements a quelque chose à voir avec les événements qui ont lieu devant le Comité Central et la rupture dans la transmission télévisée. Il "compare" les images de la télévision avec celles de la rue, en quête d'une connexion qu'il peut seulement faire dans sa tête. »⁸²⁸ C'est un régime de la caméra vérité : « ce qui est à voir dans l'image – existe »⁸²⁹ écrit-il un peu plus tard. Ce que filme l'amateur, donc, sert à confirmer et rendre réel ce qu'il ressent. Ce qui est dehors, ou l'image qu'il en fabrique, sont tous les deux vrais : la révolution se met à exister parce qu'il en fait une image. Dans cette analyse quelque chose est gênant et on en voit bien les limites : si le filmeur ne fait que « comparer » quelque chose qu'il a pensé (le chute potentielle de Ceaucescu) à ce qu'il voit dehors (les manifestants), son image serait, pour cette raison, relativement pauvre puisqu'il ne ferait que confirmer quelque chose qu'il sait déjà (plutôt que d'être, comme dans une révolution, tout à coup présent aux choses qui adviennent). Le plus intéressant cependant, c'est la façon dont Kleimeier a l'intuition que cela vient des deux plans qui coexistent dans le panoramique : Ceaucescu interrompu – puis la rue. En fait, l'image de Ceaucescu sert surtout à *installer* une vérité passée, qui a toujours eu lieu, à le montrer en référent d'un dictateur dont la carrière fut pérenne et dont la télévision a retransmis les apparitions médiatiques. Pour nous, cette chose est clairement voulue par les réalisateurs car on ne peut dénier que le film commence là, dans cette banalité qui était une quotidienneté, comme si le plan valait pour tous les autres, passés, du dictateur venant faire un discours. Nous entr'apercevons que l'image correspond au seul discours, unique discours, que l'on peut tenir avec un certain pouvoir de « se dire » le seul monde possible. Malgré la supercherie manifeste d'une télévision propagandiste, nous voyons dans ce plan de début de film à quel point *le médium et la possibilité de parole se confondent* et que c'est cela que le plan amateur va rompre. Mais plutôt que de l'extirper d'un contexte historique qui viendrait l'expliquer (comme le fait Kleimeier lorsqu'il dit que les caméra amateurs rendent possible d'autres points de vue sur l'événement car elles marquent également, dans les années 1980,

827 KLEIMEIER Klaus, « Enlargement of the Field of View : About *Videograms of a Revolution* », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 184.

828 *Idem*.

829 *Ibid.*, pp. 184 et 185.

l'apparition des masses à l'écran⁸³⁰) il faut remettre ça dans l'œuvre du film. Car dans *Vidéogrammes*, c'est surtout de prendre au montage *un plan* qui contient *et* la banalité (la normalité, le toujours) *et* sa déstabilisation, (sa perturbation, son bouleversement) qui fait croire non seulement que le dictateur a toujours fait ainsi mais que, aussi, commence un moment, s'inaugure une ère, une image, où tout à coup il n'en sera plus rien. On peut relever, par exemple, que Farocki et Ujica n'ont montré dans ce film aucun plan de la dictature de Ceaucescu avant. Le choix du plan, de *ce* plan et de n'en avoir mis *aucun autre* (de Ceaucescu avant) est vraiment d'une clarté temporelle pour dire comment une révolution bouleverse le temps (chez les filmeurs, pour les historiens, dans un film). Il est le plan d'un *passage* ; on y trouve l'avant et l'après où le discours de Ceaucescu devient le dernier.

« La propagande, écrit Kreimeier, donnait au pays une image fixe qui était un moyen de maintenir la stagnation, l'immobilité et le silence dans le pays. Ceci a changé avec le dernier discours de Ceaucescu. Un vidéaste amateur, qui filmait la transmission du discours et ses soudaines interruptions, panote vers la fenêtre et voit la rue. Il filme les gens et veut découvrir si (...)»⁸³¹

Il a raison d'insister sur la transition qu'opère là le film lorsqu'il écrit d'une brève phrase : « Ceci a changé avec le dernier discours de Ceaucescu ». Avant d'enchaîner : « Un vidéaste amateur, qui filmait la transmission du discours (...) ». Kreimeier reproduit ainsi dans son texte ce que le film laisse voir. Cette transition, selon nous, se matérialise dans l'entrée de plan sur le téléviseur, qui a son importance. Cette entrée dit en effet quelque chose de la durée de l'événement en caractérisant ici la façon dont il s'enfonce dans le passé : il y avait Ceaucescu avant. Puis, le panoramique, en se posant comme rupture, se lance vers l'avenir, où l'on comprend *désormais* que l'on ne peut plus « tenir pour vrai » ce qui l'était. De fait, le panoramique est la matérialisation *non pas de l'événement, mais de ce qu'est un événement en tant qu'il bouleverse le monde*. Ce dernier existe dans ce plan un peu long sur la télévision (qui enfouit l'image de Nicolae Ceaucescu dans le passé) et qui finit dans un panoramique par se détourner vers la rue (disant alors que le passé est *maintenant d'un autre monde*). « L'événement, écrit le philosophe Claude Romano, est cette métamorphose du monde en laquelle le sens même du monde se joue »⁸³². C'est particulièrement vrai d'une révolution ainsi que de ce plan. Ici, l'amateur devient révolutionnaire lorsqu'il écrit l'événement en faisant un plan qui s'élance vers l'avenir et rejette Ceaucescu. En ce sens, son mouvement caméra est l'événement, écrivant au mieux comment "ce qui fait événement" existe, dans un plan, fait par

830 *Ibid.*, pp. 180-181.

831 *Ibid.*, p. 184.

832 ROMANO Claude, *L'événement et le monde*, PUF, Paris, 1998, p. 95.

quelqu'un sur le moment. Kleimeier, même s'il insiste plutôt sur la fonction des caméras comme « catapulteurs »⁸³³ de l'événement historique, avait bien vu cela. Même s'il ne le relie pas au fait que Farocki et Ujica prennent *ce plan* où sont contenus les deux temps (avant la révolution, après la révolution) qui donnent au discours de Ceaucescu sa pérennité ancienne et soudain révolue. Par sa façon de scinder le temps, cette image marque l'entrée de ce filmeur dans la révolution, *qui n'est pas l'ensemble des actions à venir, mais la perturbation soudaine d'une quotidienneté devenue intolérable*. Il faut considérer aussi, et c'est là que nous en venons au second commentateur de ce film, que les filmeurs amateurs de Bucarest ne sont pas des révolutionnaires d'emblée, ni mêmes des gens perçus dans le film comme des héros : ils sont avant tout des « filmeurs quelconques » passant « derrière la caméra pour faire l'histoire »⁸³⁴. Devenir filmeur, être saisi par l'événement, sera donc ce qui va nous soucier en continuant à étudier cette séquence avec Jacques Rancière.

B – La rue et l'intérieur comme espaces politiques concurrents

Nous pouvons repenser la dimension politique des filmeurs avec ce que le philosophe Jacques Rancière a écrit de cette séquence à l'occasion de l'exposition *Arrêt sur Histoire* à Beaubourg. Le texte s'appelle *L'inoubliable* et commence par la narration d'un fragment d'archive repris par Marker, au début du film *Le Tombeau d'Alexandre*. Un homme ne se découvre pas devant le Tsar, quelqu'un le brime d'un coup de coude, avant que la voix ne retentisse : « Je voudrais qu'on n'oublie pas cette image ». C'est le commentateur qui parle, et Marker à travers lui. Par sa seule voix, il constitue l'archive que nous regardons en une image qui, pour nous, est désormais inoubliable.

Est inoubliable ce qui, dès son apparition, demande déjà d'être rappelé comme inoubliable⁸³⁵. Cela peut être une image, un événement, un tableau, une chose. Il semblerait que le téléviseur filmé par l'amateur – qui représente le dernier discours de Ceaucescu – soit de cet ordre : en le cadrant, il avait déjà l'intuition que ce moment devait "*rester* inoubliable". Farocki aussi, lorsqu'il reprend le plan avec tout le bouleversement qui l'accompagne où, tout à coup, on ne peut plus tenir pour vrai ce qui avait été dit jusque là, le signe comme tel : Ceaucescu fait son dernier discours, et le filmeur amateur le rend inoubliable en matérialisant le *désormais* qui le constitue en dernier discours. Reste inoubliable ce qui est reproduit

833 *Ibid.*, p. 180.

834 RANCIÈRE Jacques, « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 58.

835 Dans la présentation du texte *Le narrateur* de Walter Benjamin, Jean-Claude Monnoyer cite un passage du texte que Benjamin a écrit au sujet de *L'Idiot* de Dostoïevski, où il convoque cette notion d'inoubliable :

« C'est la vie qui, sans monument commémoratif, sans souvenir, peut-être sans témoignage, échapperait nécessairement à l'oubli. Il est impossible qu'elle soit oubliée. En quelque sorte sans contenant et sans forme, cette vue demeure ce qui ne passe point. Et la dire inoubliable", ce n'est pas dire seulement que nous ne pouvons l'oublier ; c'est renvoyer à quelque chose de l'essence de l'inoubliable qui la rend inoubliable. »

BENJAMIN W., *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, p. 257.

comme tel. Marker a recouru à la voix. Farocki recourt au choix d'un plan, à son début et à sa fin, à son panoramique.

Aussi nous avons insisté sur la rue, et l'élan révolutionnaire dont elle témoignait parce qu'elle était le lieu où, maintenant, le filmeur amateur cherchait le sens de ce qui advenait. Nous voudrions observer comment ce que Rancière dit des filmeurs amateurs de Bucarest peut nous engager encore plus loin dans la lecture des images et de leur dimension politique. Rancière dit en effet de ces images cette chose précieuse : elles sont faites « derrière une fenêtre »⁸³⁶.

Dans un premier temps, Jacques Rancière suggère que la disponibilité des petites caméras ainsi que la possibilité de « passer derrière l'objectif » parle du désir des hommes d'agir dans l'histoire. Le philosophe voit dans les images amateurs et leur présence dans *Vidéogrammes* une puissance historique du « sujet » qui se saisit de la caméra pour filmer et « faire l'histoire avec elle ». Il écrit :

« Qui empêche alors ce sujet quelconque de passer derrière la caméra pour faire l'histoire avec elle ? Derrière une fenêtre d'un immeuble de Bucarest, semblable à toutes les autres, une main a déclenché l'objectif qui prend au loin un cortège de manifestants en marche vers le palais présidentiel. Car, depuis quelques années, le pouvoir roumain a encouragé la diffusion de ces appareils qui doivent permettre à ses compatriotes de s'occuper paisiblement à fixer leur petits bonheurs privés. Seulement, cette caméra a changé de destination et ses images viennent recouper des images prises derrière d'autres fenêtres, converger en ce point central où les images de la télévision officielle nous montrent le *Conductor* en train de haranguer son public habituel et interrompu par le spectacle et les bruits dissonants qui viennent du fond de la place. »⁸³⁷

Rancière dit deux choses : « derrière la caméra » et « derrière une fenêtre ». Le film de Farocki fait justement *l'amalgame de ces deux choses* mais il ne semblerait pas que ce soit parce que les caméras servaient auparavant, « derrière une fenêtre », chez soi, à filmer de « petits bonheurs privés ». Le film dit-il une telle chose ? En premier lieu, il faut remarquer ceci : que le film *ne montre pas d'autres images d'intérieurs* qui indiqueraient que les caméras servaient à cela dans la Roumanie des années 80. Il n'y a pas d'images d'avant la révolution qui montreraient des intérieurs privés et heureux, même si le support semble soutenir une telle

836 RANCIÈRE Jacques, « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 51.

837 *Ibidem*, p. 58.

interprétation. Encore une fois, *le plan choisi* doit nous faire affiner notre analyse. Car dans *Vidéogrammes*, le plan amateur est d'abord une image qui est passage : elle va de l'intérieur à l'extérieur. La sélection du plan, son point d'entrée et son point de sortie, le fait que Farocki et Ujica ne mettent pas de plans préalables aux événements de décembre, exige que l'on se concentre sur sa raison d'être, son inquiétude. Il faut revenir à la nécessité du filmeur pour, regardant l'image qui contient son geste, remonter par capillarité à la dimension politique *de ce qu'il est en train de faire en filmant*. D'abord, il y a ce panoramique qui est conservé dans le plan de l'appartement ; c'est lui qui fait la puissance du plan, le fait que quelqu'un, à un moment, fait le geste de se détourner du téléviseur pour aller regarder dans la rue. Dans un film "monté", le panoramique aurait aisément "sauté" au montage, au profit d'un champ contre-champ ou d'une succession narrative de lieux : la télévision, puis la rue. Le panoramique ne triche pas, c'est un plan entier. Farocki et Ujica le conservent car c'est ce geste qui est important – celui d'*aller d'un lieu à un autre*. C'est donc moins l'intérieur « privé » comme lieu du « bonheur » qui est fixé par la caméra avant que celle-ci ne « change de destination » qui dit la valeur historique et événementielle de ce plan – que le fait que Farocki et Ujica *l'aient choisi lui et lui seul* : ils ne prennent pas d'autres images, ils ne mettent que ce plan-là, car le geste du filmeur, en lui, contient virtuellement l'avant et l'après (allant du : je filme chez moi, mon intérieur, à : je me détourne vers le dehors, vers la rue, l'espace politique en train de changer).

D'ailleurs dans *Reconnaitre et poursuivre*, Farocki dit de ce filmeur soi-disant "amateur" : « Un homme engagé pour faire un reportage sur l'entraînement d'une gymnaste connue a d'abord filmé sa famille tandis qu'elle suivait sur le poste de télé le coup d'état, puis il est parti en voiture au comité central enregistrer pendant des heures les discours tenus au balcon. »⁸³⁸ Parce qu'il a vu tous les rushes de la cassette et des suivantes, qu'il en connaît l'origine, Farocki sait bien quels sont les conditions de réalisations de ces images et les gestes que ce filmeur a décidé de faire. Il sait aussi qu'il n'est pas un amateur avec sa propre caméra, mais quelqu'un engagé pour faire un autre film et qui se voit doté du matériel nécessaire, ce jour là, pour filmer. Si le commentaire du film n'en dit rien, et qu'on ne peut savoir que cet homme n'est pas un amateur ni lui attribuer d'autres images faites en dehors de l'appartement, au Comité central par exemple, le panoramique n'amorce pas moins virtuellement pour le regardeur la pensée que cet homme peut bien, désormais, aller filmer « pendant des heures les discours faits au balcon ». Quand nous le voyons en ce début de film, le panoramique nous touche parce qu'il ne suppose pas une révolution mais l'écrit : le bouleversement qui arrive n'est pas juste notable, il s'inscrit dans une forme lisible. Ainsi tourner la caméra, aller voir la

838 FAROCKI H., « Filmographie », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaitre et poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 102.

rue, se détourner du téléviseur, sont les signes réels dans l'image de la façon dont ce filmeur entre dans l'histoire pour « la faire » comme le dit Rancière. Tel est l'important, le moment phare de ce plan. Le montage choisit le panoramique contenant le geste de se mettre à filmer comme de se détourner, entrer dans un devenir. Ceci propose de la révolution une lecture aux propriétés déjà bien différentes : la révolution c'est le panoramique, le *passage* d'une chose à une autre. C'est l'image et son "faire" qui parlent de la révolution, pas ce qu'on y voit.



Or, dans un second temps, Rancière remarque que « ses images viennent recouper des images prises derrière d'autres fenêtres »⁸³⁹ : le filmeur n'est pas seul. Dans le film en effet, les images amateurs sont faites dans des appartements d'abord : à la cité des étudiants, dans ce panoramique-là... Constamment au début du film nous sommes "derrière" une fenêtre pour regarder cette révolution. Voilà une chose enfin neuve : remarquer que, ces images amateurs, en plus d'être celles d'hommes désireux de filmer ou assez conscients qu'il se passe quelque chose, filment *chez eux*. Cela exige de penser et d'énoncer, selon nous, une chose qui a trop peu été dite envers ce film ou envers la révolution tout court, à savoir que le bouleversement politique apporté du dehors par le cinéma ou l'histoire n'est pas le fait d'une prise de conscience soudaine d'un moi, mais l'intrusion du devenir dans une vie. À bien voir ce plan, nous ne sommes en effet pas dans la situation d'un homme qui comprend que quelque chose change, mais, plus simplement encore, dans la situation d'un homme qui, de son intérieur privé, décide de se tourner vers le dehors, vers la rue, pour voir ce qui pourrait y être rencontré, y advenir qui le concerne. La révolution n'a pas moins été pensée par Deleuze (penseur du devenir-révolutionnaire, ainsi que nous allons le voir en dernier ici) lorsqu'il réfléchissait à la capacité de la pensée de *s'exercer* : elle n'advient pas d'elle-même, parce qu'une conscience *décide* de penser, mais parce que quelque chose, du dehors, *nous force*, nous force à penser (l'intolérable, le bonheur...). De sorte que la révolution, le dehors et la pensée sont, chez lui, intimement liés. Il est heureux, enfin, que nous puissions le voir dans un plan de cinéma. La révolution est la mise en rapport directe, chez le filmeur, de l'intérieur qu'est l'appartement et le dehors qu'est la rue comme espace politiquement concurrents, qui ne

839 RANCIÈRE J., « L'inoubliable », in *op. cit.*, p. 58.

veulent pas dire la même chose. Certes, du temps de Ceaucescu évoquer l'intérieur du chez soi c'est penser au repli, à l'obligation de silence ou à l'impossibilité de parler, de vivre, de penser autre chose possible. Mais le plan amateur dit que, déjà, en puissance, les êtres derrière les fenêtres, les hommes, certains hommes, sont prêts à penser autre chose et surtout à quitter l'intérieur et son réconfort, son refuge, pour s'élancer dans l'espace de la mise en danger où les gestes et les paroles nous engagent : la révolution. D'après cette définition-ci, on peut même voir avec acuité que, finalement, la révolution n'est pas un « grand événement »⁸⁴⁰, un événement spectaculaire comme dit Kant. Ce n'est même pas un événement qui « fait des spectateurs ». Selon nous c'est surtout un événement qui, de spectateurs intimes, intérieurs, nous fait entrer (le filmeur sur le moment, et nous maintenant) dans des images plus dangereuses et exposées, plus périlleuses pour nous : des images d'un événement qui nous engage en tant que vivants, collectivement. Dans la rue : c'est bien l'espace que le filmeur oppose au téléviseur. Ce n'est pas sa pensée, son idée révolutionnaire, son sentiment intime qu'il oppose à l'image de Ceaucescu – mais la rue. Il s'agit donc de bien autre chose que la pensée "personnelle", "privée" et "consciente" de l'histoire que le film dévoile dès son début avec les plans amateurs tournés dans des intérieurs : il marque que la rue, dans une révolution, sera importante. Et ici elle ne l'est pas pour *le nombre* de manifestants qu'on y voit, mais pour la mobilisation, le mouvement, le désir et les gestes engagés que le filmeur capture dans une image tournée vers elle, rendant ces mouvements, gestes et désirs moins frileux du péril, moins peureux de l'être ensemble pour, non pas y avoir confiance, mais pour « y croire »⁸⁴¹ tout court. Ils sont, en tant que présence remarquée, des possibles qui nous adviennent et nous modifient, en bouleversant par là le monde qui allait avant eux.

Aussi, du fait que les amateurs soient toujours loin de l'événement, derrière des fenêtres, le commentaire donne une piste pour les lire. À la cité des étudiants il dit : « la caméra est en danger ». Pour nous les deux scènes sont à penser ensemble : ce n'est pas la caméra qui est en danger parce qu'elle filme des manifestants, ou parce que "filmer" avant, c'était dédié uniquement sous Ceaucescu à « fixer des bonheurs privés ». Bien au contraire, c'est parce que la dictature se voit dans les images *lorsque les caméras commencent à filmer enfin autre chose...* Et quelles images font-elles ? Et bien elles font des images du dedans, des images de l'intérieur, de l'appartement, qui montrent combien de la dictature on ne peut faire image qu'en montrant combien les images peuvent y résister, en faisant image de cette dictature en créant comme des « petits fragments de guerre, enchâssés dans la vue courante »⁸⁴². Ainsi les espaces intérieurs et extérieurs, l'appartement et la rue sont mis en

840 KANT Emmanuel cité par Michel Foucault, « Qu'est-ce que les lumières ? », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°351, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 1502.

841 DELEUZE G., *L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 221.

842 *Sans Soleil*, Chris Marker, (1982)

concurrence pour révéler qu'il y a peut-être une continuité des gestes de résistance. À cette idée participe précisément ce que dit Rancière des amateurs chez eux : oui, le cinéma a le pouvoir de « rendre historique n'importe quelle apparition derrière une fenêtre »⁸⁴³ comme il l'a écrit dans son texte *L'inoubliable*. Mais encore faut-il que ces apparitions aient eu lieu, et que les cinéastes se soient penchés sur elles. Qu'aurait fait le cinéma de fiction pour représenter les gens dans la révolution ? Leur aurait-il donné une caméra chez eux ? Ces images vues derrière les fenêtres sont trop rares au cinéma pour leur dénier leur seul pouvoir d'existence.

Si pourtant les filmeurs et leurs gestes sont la marque d'une ouverture politique des cameramen, c'est moins cette fois parce qu'il contient un panoramique qui atteste d'une rupture que de la modification du lieu où le politique s'appréhende dès lors. La rue, lieu du contrôle, de la circulation, de la gestion, de l'Etat, devient territoire où les forces en présence lors de la révolution peuvent tout à coup penser leur existence dans le rapport de pouvoir, ou pour le modifier tout à fait, sur le plan du désir. En effet, les images de la rue de cet amateur la montre investie de voitures de police autant que de manifestants, et pourtant, elle semble irréversiblement transformée, comme si ce qui avait cours était pour un temps suspendu, ne valant plus tout à fait, ou, du moins, comme règle. L'espace privé on s'en doute, vaut davantage chez Farocki comme lieu d'énonciation tout court – que comme chose à soi à défendre dans une identité ou un discours. C'est justement de prérogatives telles que la révolution aura à se défendre : le bonheur de chacun, individuellement, qui reproduit les formes des vainqueurs en désirant le privilège d'être soi heureux, plutôt que de penser que « le bonheur », comme dit Rancière, pourrait être quelque chose de collectif. Les images faites « derrière les fenêtres » montrent la puissance du sujet quelconque qui, même de chez lui, est attiré vers le dehors. Elles sont le signe pour nous de leur ouverture non pas à l'histoire, mais au devenir, à la rencontre, au politique. En mettant en tension dès le début le dedans et le dehors, le film de Farocki et Ujica met en tension l'événement qu'est une révolution : effaçant avec ce plan l'idée qu'elle est médiatique pour dire « elle a été filmée par des gens », il faudrait avec ce passage de l'intérieur à la rue noter tout aussi bien que la révolution n'est pas une prise de conscience (d'un filmeur, d'une personne) mais une ouverture au dehors de ce qui avait été reclus chez soi.

Maintes fois commentés, les plans amateurs sont souvent renvoyés à la révolution comme « changement dans les coeurs ». Cela « ne suffit pas »⁸⁴⁴. Il ne suffit pas de dire que

843 RANCIÈRE J., « L'inoubliable », in *op. cit.*, p. 58.

844 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 33 :

« Il ne suffit pas d'une prise de conscience ou d'un changement dans les coeurs (bien qu'il y ait de cela, comme dans le cœur de l'héroïne d'*Europe 51*, mais, s'il n'y avait rien d'autre, tout retomberait vite à l'état de cliché, on aurait simplement ajouté d'autres clichés). Parfois, il faut restaurer les parties perdues, retrouver tout ce qu'on ne voit pas dans l'image, tout ce qu'on en a soustrait pour la rendre "intéressante". Mais parfois au contraire il faut faire des trous, introduire des vides et des espaces blancs, raréfier l'image, supprimer

les images, avant, fixaient des « bonheurs privés »⁸⁴⁵, à l'intérieur du cercle familial ou du cercle d'amis, pour devenir ensuite politiques au moment de la chute de Ceaucescu. Il faut dépasser l'idée que le format conditionne l'image, la lecture que nous en faisons, et poursuivre plus loin l'idée que, en premier lieu, l'image est le signe des hommes dans l'histoire. Les images amateurs posent pour nous cette question de la vocation des images faites avec des petites caméras, de leur dimension politique de par le fait qu'on leur attribue une qualité intime ou non, collective ou non. Dans le film elles sont uniquement montrées dans leur détournement premier et non dans leur usage « privé » préalable. C'est parce que « filmer » n'est pas un geste individuel, mais avant tout un geste de partage. Ces images disent aussi combien penser en termes d'individu seul appauvrit et les images et ce qui se passe. Le zoom tendu vers l'autre, le cinéma filme la présence des êtres. Aussi, être un individu compte peu dans une révolution puisque c'est justement comment « un être singulier fait exister quelque chose de commun »⁸⁴⁶ qui importe. L'être-ensemble n'est pas un « être » ensemble comme une somme de sujets, mais un espace où le partage (« ensemble ») trouve des formes de rencontre. La rue, dans ce plan, constitue cet espace, politique, révolutionnaire, et utopique dans le sens où, finalement, son envahissement par les manifestants dès le début du film, on le sent, ne suffirait à achever la révolution. Elle semble inscrire les gens dans un devenir. Ce qui nous mène à notre dernier point.

2.3.2.3. Le devenir-révolutionnaire des gens contre l'avenir de la révolution : penser *Vidéogrammes* avec Gilles Deleuze

Dans le récit entremêlé de *Vidéogrammes*, on peut aussi analyser les *présences à l'événement* dont les images sont les "témoins" cinématographiques. Petites et grandes, médiatiques et intimes, télévisées et amateurs, officielles et spontanées, à l'intérieur ou dans la rue, la mise en regard des diverses images poursuit selon nous un but critique. Comme le plan amateur précédent nous l'indiquait déjà, elle sert à adosser au montage deux rapports extrêmement différents à la révolution : « le devenir-révolutionnaire des gens » et « l'avenir de la révolution »⁸⁴⁷.

beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout. Il faut diviser ou faire le vide pour retrouver l'entier. »

Cette phrase semble évoquer Marker et ce qu'il met en scène dans *Sans Soleil...* avec l'image du bonheur justement. Lorsque l'image des trois enfants revient à la fin, il la remet dans son entier, « le vent qui nous giflait sur la falaise », « le cadre un peu tremblotant », tout ce que j'avais enlevé pour faire propre » dit la voix.

845 RANCIÈRE J., « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 58.

846 APPEL, texte anonyme, « Proposition V », p. 48.

847 DELEUZE G., « Contrôle et Devenir », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 231.

Le film de Farocki et Ujica ne raconte pas simplement la révolution comme un événement complexe ou vécu par des gens. Il est aussi un film où les points de vue des filmeurs sur l'événement peuvent être pensés et critiqués. Nous avons déjà interprété les images que le film nous montrait sous l'angle du "faire" des images, et critiqué la façon dont elles prétendaient ainsi partager l'événement. En effet, si on regarde les vidéogrammes entre cinéma, médias et histoire – là où l'événement fait nœud, s'expose, s'écrit – ils sont soit critiquables (les reporters de guerre, les révolutionnaires des studios) soit ils révèlent des gestes de cinéma eux-mêmes révolutionnaires (les panoramiques, celui du filmeur officiel au début à la tribune, et celui de l'amateur chez lui qui va du téléviseur vers la rue). Nous pourrions maintenant nous engager dans cette voie qui s'est dessinée dans notre analyse. S'y engouffrer c'est voir que – dans ce film entremêlé où les hommes font des images, une révolution, des gestes, parlent, cadrent et diffusent – il existe finalement dans cet amas divers des présences à l'événement non seulement irréductibles les unes aux autres, mais aussi farouchement opposées. Nous proposons de les lire avec la distinction opérée par Deleuze et qui fait notre titre. Le philosophe en effet évoquait souvent « l'avenir de la révolution » et « le devenir-révolutionnaire des gens » et enjoignait de ne surtout pas les confondre.

La première fois qu'on regarde *Vidéogrammes*, certaines images que nous voyons peuvent nous laisser perplexes : pourquoi ces révolutionnaires nous gênent-ils ? Pourquoi la représentation médiatique qu'ils font eux-mêmes de leur révolution est si heurtante ? Pourquoi non seulement on n'y adhère pas, mais leurs images sont-elles irregardables en dehors d'une certaine curiosité et étrangeté à ce qu'elles montrent ? Et pourquoi y sent-on quelque chose de l'ordre d'une révolution quand même ? Le film est un « miroir à deux faces »⁸⁴⁸, selon la formule Comolli. Les journalistes, les reporters, les révolutionnaires, toutes les apparitions médiatiques sont empruntes d'une force et d'énergie : on comprend que ce qu'il vivent est important, un événement qui rougit leurs joues, leurs yeux – qui donnent le souffle court, fait parler, discuter... Et leurs images, pourtant, « font spectacle », ou bien ne « médiatisent » pas l'événement comme une chose à laquelle on peut prendre part. Le poète Dinescu à la télévision, Dimitrescu qui le présente, Mazilu et sa tentative d'élaboration d'une constitution nouvelle, les gens à l'extérieur du studios, la présence étrange des deux généraux Vlad et Guse filmés une nuit pour quasiment être surveillés (pour *veiller* à ce qu'ils soient bien du côté de la révolution) : tous ont une présence à l'événement qui, malgré leur élan, fait encore penser aux gouvernements provisoires d'une nuit, remplaçant le lendemain le régime défunt par un autre. De plus, la révolution que l'on regarde, si elle semble déjà être l'instauration d'un nouveau

848 COMOLLI Jean-Louis, « Le Miroir à deux faces », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, pp. 11-45.

régime ou son organisation, fut pensée et vue très peu de temps après sa diffusion comme une « révolution de télévision »⁸⁴⁹. De celle-ci on a dit que les images avaient été manipulées, et celles notamment « des corps autopsiés dans un hôpital non loin » dont parle Farocki, images qui avaient été présentées comme « des victimes torturés par la Securitate »⁸⁵⁰. C'est une révolution non pas qui « tourne mal » mais qui fut accusée, pourrait-on dire, « d'avoir mal tourné ses images ». Notable est l'échec de la représentation de la révolution dans les images télévisées, filmées, que nous voyons dans *Vidéogrammes*. Cet échec nous l'avons constaté pour notre part lorsque la représentation, finalement, consistait à faire des images "des obligations de sentiments", ou qu'elles créaient une distance à l'événement en le rendant impartageable. Les images disaient alors "ce qu'est la révolution" pour nous, à notre place, déniaient presque que nous puissions nous y rapporter.

Mais dire que la révolution roumaine est un échec, ce n'est pas vraiment regarder les images que Farocki et Ujica ont rassemblées. Ils cherchaient justement à comprendre quelles images avaient été tournées et quelles étaient leurs formes, leurs utilisations, leur participation à la révolution. « Comprendre quelque chose à la politique et aux images »⁸⁵¹, c'est observer tout cela avant même de dire ou penser que toutes ces images étaient ou fausses, ou manipulées. Pourquoi les cinéastes ont-ils fait cela ?

« Aujourd'hui, dit Deleuze dans un entretien au printemps 1990, la mode est de dénoncer les horreurs de la révolution. Ce n'est même pas nouveau, tout le romantisme anglais est plein d'une réflexion sur Cromwell très analogue à celle sur Staline aujourd'hui. On dit que les révolutions ont un mauvais avenir. Mais on ne cesse de mélanger deux choses, l'avenir des révolutions et le devenir révolutionnaire des gens. Ce ne sont pas les même gens dans les deux cas. »⁸⁵²

Si on pense à ces mots de Deleuze, le film nous engage à une lecture de la révolution roumaine ambiguë, mais fine. Voici les « deux faces » du miroir⁸⁵³ se dessiner plus concrètement : dans les images de *Vidéogrammes*, non seulement on voit un poète de la révolution qui est un poète de « l'avenir », qui fait penser à la révolution et à son « mauvais avenir » comme dit Deleuze, mais on voit aussi un amateur chez lui faire un panoramique d'une importance révolutionnaire, le plan d'un homme qui s'inscrit non pas dans une

849 BAUDRILLARD Jean cité par Harun Farocki, « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 228.

850 FAROCKI H., « Written Trailers », *op. cit.*, p. 228.

851 *Idem*.

852 DELEUZE G., « Contrôle et Devenir », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 231.

853 COMOLLI J.-L., « Le Miroir à deux faces », in *op. cit.*, pp. 11-45.

révolution pour la faire ou l'achever, mais dans un devenir. « Ce ne sont pas les mêmes gens dans les deux cas » dit Deleuze, et il semblerait bien que la lecture *cinématographique* des archives rassemblées, invite à penser tout à coup que la révolution roumaine n'a pas seulement donné des images médiatiques de la révolution, mais aussi des images où des hommes sont pris dans l'histoire. Rappelons-nous que Farocki disait lors du dérushage des images collectées :

« Après que nous ayons vu, encore et encore, des images montrant des dizaines et même des milliers de personnes se rassembler pour accomplir le renversement de l'ancien régime, il (nous) semblait absurde d'appeler cela une révolution de télévision. »⁸⁵⁴

Ainsi l'importance des personnes qui, un jour, « se rassemblent pour accomplir le renversement de l'ancien régime » est surtout à ne pas dénier, et ce malgré les images qui parcourent le film et qui procurent un malaise. C'est pourquoi aussi, pour montrer les images roumaines de la révolution dans un film nouveau et « y croire quand même », ainsi que nous le disions du vœu des cinéastes, ces derniers n'ont pas oublié de considérer dans leur montage qu'il y a dans les images aussi bien que dans la révolution un « toutes manipulations incluses »⁸⁵⁵ à penser. Ils l'ont fait, nous l'avions dit, en remettant les images à des filmeurs, des créateurs, des « énonciateurs »⁸⁵⁶ aussi, bref, des gens. Cependant, il ne s'agit pas de jouer le petit contre le grand pour dire que la révolution est mieux vécue par des gens que par ceux qui prennent la télévision ou le pouvoir. Le film n'oppose pas les images médiatiques et collectives aux images personnelles pour valoriser les secondes. Les deux parlent des hommes dans l'histoire et des gestes qu'ils ont fait – dont filmer – pour mettre en partage l'événement ou s'y trouver présents. Si chaque image "médiatise" l'événement au sens de "le filme pour le mettre en partage", ce n'est en effet pas la qualité de l'image ou le discours tenu en elles qui prime dans l'enchevêtrement des vidéogrammes – *mais des présences particulières à l'événement qui s'y révèlent*. Et c'est en elles, justement, qu'il y a une distinction à faire. C'est en elles que nous verrons que « ce ne sont pas les mêmes gens dans les deux cas », ainsi que nous y invite Deleuze.

Il est alors temps, maintenant, de se demander pourquoi l'amateur chez lui qui panote vers la rue est selon nous davantage inscrit dans un devenir-révolutionnaire que les journalistes ou le poète ? Il y a quelque chose dans son mouvement de caméra qui le concerne

854 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *op. cit.*, p. 228.

855 ZEYFANG Florian, « Inscriptions vidéographiques », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *op. cit.*, p. 187.

856 DANEY Serge, « Un tombeau pour l'œil », in *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, p. 33.

lui : il ne parle pas pour les autres, mais entre en rapport avec eux en allant jeter un œil dehors. Il n'est pas un filmeur porteur d'espoir pour l'avenir, ne délivre pas ce genre de message : son plan est avant tout celui de quelqu'un de présent : aux choses, au dehors, à l'autre, à la rencontre, à ce qui pourrait advenir. Ainsi il ne filme pas l'événement mais y est, il ne dit pas ce qu'il est mais s'élance avec lui. Il est l'exemple même d'un plan qui parle d'un devenir, de ce que c'est que d'entrer non dans l'histoire mais dans un devenir. Et comment Deleuze caractérise ce devenir (révolutionnaire) ? Lorsqu'il parle de Mai 68, le philosophe dit que ça a été « un événement pur »⁸⁵⁷, « une intrusion du devenir »⁸⁵⁸ parce qu'il a mis « des gens dans leur réalité », « une bouffée de réel à l'état pur »⁸⁵⁹. « Dans leur réalité », « une bouffée de réel » dit-il : le philosophe convoque *le réel*, car c'est la présence et non l'avenir, le réel et non l'utopie – qui fait la qualité des devenirs, qui ne s'inscrivent pas dans l'histoire pour y retomber aussitôt. C'est à cette seconde distinction entre devenir et histoire qu'il nous faut en venir.

« (...) (J)'ai été de plus en plus sensible à la distinction entre devenir et histoire, confie Deleuze. C'est Nietzsche qui disait que rien d'important ne se fait sans une "nuée de non-historique". Ce n'est pas une opposition entre l'éternel et l'historique, ni entre la contemplation et l'action : Nietzsche parle de ce qui se fait, de l'événement même ou du devenir. (...) Dans un grand livre de philosophie, *Clio*, Péguy expliquait qu'il y a deux manières de considérer l'événement, l'une qui consiste à passer le long de l'événement, à en recueillir l'effectuation dans l'histoire, le conditionnement et le pourrissement dans l'histoire, mais l'autre à remonter l'événement, à s'installer en lui comme dans un devenir, à rajeunir et à vieillir en lui tout à la fois, passer par toutes ses composantes ou singularités. Le devenir n'est pas de l'histoire ; l'histoire ne désigne que l'ensemble des conditions, si récentes soient-elles, dont on se détourne pour "devenir", c'est-à-dire créer quelque chose de nouveau. C'est exactement ce que Nietzsche appelle l'Intempestif. Mai 68 a été la manifestation, l'irruption d'un devenir à l'état pur. Aujourd'hui, la mode est de dénoncer les horreurs de la révolution. Ce n'est même pas nouveau, tout le romantisme anglais est plein d'une réflexion sur Cromwell très analogue à celle sur Staline aujourd'hui. On dit que les révolutions ont un mauvais avenir. Mais on ne cesse de mélanger deux choses, l'avenir des

857 DELEUZE G., « Mai 68 n'a pas eu lieu », in *Deux régimes de fou : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 215.

858 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, un film de Pierre André-Boutang (1996).

859 *Idem*.

révolutions et le devenir révolutionnaire des gens. Ce ne sont pas les même gens dans les deux cas. »⁸⁶⁰

Pourquoi Gilles Deleuze insiste-t-il sur l'effectuation de l'événement et ce qui « retombe (...) dans l'histoire » ? Comment cela concerne une pensée de la révolution, et l'écriture de l'histoire notamment au cinéma ? La retombée d'un événement dans l'histoire, dont parle ici Deleuze, est pour le vivant face à l'événement moins une question de « contemplation *ou* d'action » que de voir qu'il y a dans l'effectuation une persistance à vouloir finir, terminer, conclure ou régler. Ainsi cela ne concerne pas la distinction entre ceux qui sont spectateurs ou acteurs de la révolution (ou du film qui la montre) mais de comment on pense la révolution. Une révolution ne peut pas « s'effectuer ». Ce serait paradoxal de mettre un terme à ce qui est justement une perturbation, une rupture qui se veut mise en mouvement. Comme l'événement qu'étudient maintenant les historiens soucieux des acteurs, elle crée du possible et elle le fait pas seulement pour l'histoire – mais pour les gens. De sorte que si on s'empresse de faire la révolution, c'est une façon de l'achever : les révolutionnaires des studios disent trop ce qui doit arriver, ce qui doit être, même avec des images (une chose qui se regarde, se contemple). Mais la révolution comme événement, comme devenir, c'est « l'inscription des gens dans leur réalité ». Et Deleuze ajoute aussitôt : « une bouffée de réel à l'état pur ». L'avenir de la révolution serait plutôt du côté de l'utopie, entendue comme idéal à réaliser, alors que le devenir ne se soucie que du réel, en tant qu'il devient vraiment, maintenant, dans tout son possible⁸⁶¹.

« Si nous n'avions que le plan de l'histoire, écrit un commentateur de Deleuze, ses échecs et ses effectuations, nous n'aurions plus qu'à désespérer d'elle et de nous. Mais le devenir, comme création est à jamais distinct de tout ce qui se trame dans l'histoire avec ses violences absurdes, sa fureur aveugle. Il est à jamais irrécupérable et constitue le *sens* même (ou l'événement). »⁸⁶²

Ainsi dans *Vidéogrammes*, si c'est à nous, regardeurs, de distinguer ces présences à la révolution et à leurs qualités en regardant les images qui en ont été faites, c'est certainement

860 DELEUZE G., « Contrôle et Devenir », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 231.

861 C'est la distinction que Deleuze emprunte à Proust : « Réel sans être actuel, idéal sans être abstrait » et qui mène Deleuze à voir dans la révolution ou l'utopie non pas quelque chose qui est un « rêve » « qui ne se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en se trahissant. (...) au contraire (ses) traits se connectent avec ce qu'il y a de réel ici et maintenant dans la lutte (...) et la relancent chaque fois que la précédente est trahie. »

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, coll. Reprise, Paris, 1991, pp. 96 et 148.

862 MENGUE Philippe, *Utopies et Devenirs deleuziens*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 57.

parce que les scepticismes envers cette « révolution de télévision »⁸⁶³ auraient vite pris les images pour de la manipulation, auraient pensé le coup d'État préparé, la révolution déjà acquise à ses nouveaux gouvernants – et ses journalistes (les journalistes de la révolution sont ceux de la télévision de demain, précise Farocki⁸⁶⁴). Comme le dit Deleuze, cependant, peu importe de parler trop longtemps de l'avenir des révolutions qui tournent mal, « car on a encore rien dit du devenir révolutionnaire des gens ». Les plans qui en témoignent dans ce montage *existent de façon mineure*, en dehors de ce grand événement que la révolution est censée être, et que le film lui-même doit prétendument nous raconter.

C'est justement dans l'écriture du film que cette distinction entre histoire et devenir peut être remarquée. Les devenirs des gens sont, dans *Vidéogrammes*, intacts. On pourrait même dire que ce devenir révolutionnaire de certains filmeurs est d'autant plus perceptible que la révolution est finie quand Farocki et Ujica font leur film. La « nuée de non-historique » qui fait l'événement, ils ont tenté de ne pas l'écraser en produisant *un récit fragmenté, multiple, varié, afin que se remarque son irréductibilité au résultat* de cette révolution (son avenir, son état de choses, sa finition). C'est donc le fait de leur montage. D'abord parce que celui-ci fait perdurer l'événement, par une façon de l'écrire un peu lente et décousue, où l'événement d'intensité, retransmis par les médias, se prolonge aussi dans les images amateurs, qui en prolonge les conséquences dans le réel. Les filmeurs sont donc moins assujettis aux médias qu'on veut bien le penser, mais aussi aux événements de l'histoire qui, alors qu'ils sembleraient déjà finis, ont des puissances continuantes : dans *Vidéogrammes* on les voit reçus par des gens, prolongés, inscrits dans la durée du vécu. Nous avons remarqué que le film nous mettait ainsi, regardeurs, dans une durée de l'événement autre, qualitative presque, car il se situait toujours "à côté" du temps que les médias auraient pris pour le raconter.

Il en ressort autre chose pour l'écriture de l'histoire et de cette révolution : une puissance intempestive. Cette intempestivité vient de ce temps à côté, de ce qui est « non-historique » ou « inactuel »⁸⁶⁵. Elle se remarque dans le film de Farocki et Ujica à ce désir de mettre en scène des images qui ne racontent pas la fulgurance de l'événement mais ses à-côtés, comme si être en décalage (par la lenteur ou le choix d'autres plans) permettait un regard autre sur l'événement. C'est ainsi que nous comprenons l'intempestivité de leur film,

863 BAUDRILLARD Jean dont Harun Farocki rapporte les propos dans « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *op. cit.*, p. 228.

864 FAROCKI H., « Filmographie », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 115 : « Il faut se représenter, devant les caméras, l'équipe des futurs politiciens et, derrière la caméra, la future équipe de la télévision. »

865 L'autre nom de l'Intempestif chez Nietzsche.

par sa façon de joindre aux images qui contraignent l'événement au « pic saillant »⁸⁶⁶ des plans qui lui donne d'autres rythmes. Le film ne se contente pas de mettre du quotidien ou du banal à côté de l'événement lui-même : l'inactuel, l'intempestif ou le contemporain de cette révolution, c'est précisément cette faculté donnée au film de "ne pas aller du même pas" que l'époque et les images qui la racontent pour « la voir »⁸⁶⁷ :

« Nietzsche, écrit Agamben, situe (...) sa prétention à "l'actualité", sa "contemporanéité" vis-à-vis du présent, dans une certaine disconvenance, un certain déphasage. Celui qui appartient vraiment à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui (...) et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (...) »

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ces distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir, ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle. »⁸⁶⁸

Ne pas aller du même pas, créer un « déphasage », tel est le regard autre que le film invitait à poser sur une révolution de notre temps, dont Farocki s'étonnait ironiquement qu'elle ne « voulait pas instaurer le socialisme, mais l'abolir »⁸⁶⁹. Enfin, un dernier sens du mot « devenir » – un autre de ses décalages deleuziens – peut alors être abordé pour regarder la révolution de *Vidéogrammes*. Deleuze nous permet en effet de penser des présences à l'événement différentes et d'introduire du devenir dans l'histoire, tout comme de se demander *en quoi réside le succès d'une révolution* – y compris de celle que nous montre ce film :

« Tout serait-il vain parce que la souffrance est éternelle, et que les révolutions ne survivent pas à leur victoire ? *Mais le succès d'une révolution ne réside qu'en elle-même, précisément dans les vibrations, les étreintes, les ouvertures qu'elle a données aux hommes au moment où elle se faisait* (...). La victoire d'une révolution est immanente, et consiste dans les nouveaux liens qu'elle instaure

866 FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », in *op. cit.*, p. 72.

867 AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot & Rivages, Paris, 2008, pp. 9-11.

868 *Ibidem*, pp. 9-11.

869 FAROCKI H., « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun (dir.), *op. cit.*, p. 228.

entre les hommes, même si ceux-ci ne durent pas plus que sa matière en fusion et font vite place à la division, à la trahison. »⁸⁷⁰

L'opposition entre le devenir-révolutionnaire des gens et l'avenir de la révolution que nous venons de faire est une lecture possible de *Vidéogrammes*. Un « miroir à deux faces »⁸⁷¹ : telle est la lecture ambiguë de ce film a suscité chez nous. Elle s'est révélée possible à force d'étudier le montage à échelles variées, à ce qu'elles tramaient.

Par cette pluralité les cinéastes restituent, d'abord, une certaine complexité historique de la révolution comme événement « vécu ». L'étude de l'enchevêtrement des échelles a permis de voir comment l'écriture de toutes ces images et points de vue était importante pour écrire une histoire où les gestes et les actions des hommes ne sont pas homogénéisés par une histoire, et leurs choix déterminés par un contexte. Chacun existe et fait l'histoire, et faire un film qui simplifierait ces différences ou oppositions aurait nié les présences historiques des filmeurs – qu'ils soient de l'avenir de la révolution, ou inscrits dans un devenir. Ne pas les séparer c'est penser l'histoire comme un complexe, ou un rapport de forces, et aussi comme une chose relativement « intempestive », où ce n'est pas ceux qui font l'histoire ou la disent qui sont forcément les plus inscrits en elle. Le récit de *Vidéogrammes* y trouve, avec toutes ses joies et ses malaises, son épaisseur. Avec les archives collectées ainsi montées, il y a une histoire réellement problématique. Dans celle-ci il s'agit de rendre, dans l'écriture, leurs forces aux stratégies individuelles sans lesquelles le récit historique serait une explication qui dénierait aux hommes la capacité de faire l'histoire, ou, plus simplement encore, de s'y trouver acteurs. Les plans amateurs semblaient avoir, au début, la vocation première d'au moins remettre les images à l'endroit de leur création, par des hommes.

Pour faire le récit de la révolution, les « variables plus nombreuses »⁸⁷² apportées par l'écriture avec l'entrée du "petit" comme le disait Revel des échelles adoptées par les historiens de la micro-histoire, ont permis d'étudier les images, et de dessiner quelques aspects importants d'une histoire cinématographique. L'événement saisi par le film de Farocki et Ujica *Vidéogrammes* est, aussi, un événement cinématographique qui restitue aux filmeurs leur capacité d'action et de présence à l'événement. C'est pourquoi leur film enjoint de lire que l'événement dans l'image qui parle d'une révolution, c'est parfois un panoramique – et que ce panoramique, avons-nous poursuivi, est justement le signe (de cinéma) que l'événement "fait

870 DELEUZE G. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 167.

871 COMOLLI J.-L., « Le Miroir à deux faces », in *op. cit.*, pp. 11-45.

872 REVEL Jacques, « Micro-analyse et construction du social », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Etudes, Paris, 1996, p. 22.

rupture" et rompt les évidences du monde passé pour le filmeur amateur chez lui, marquant ainsi son entrée dans la révolution.

Ce récit entremêlé semblait servir à une lecture en quelque sorte généalogique des images, où les valeurs des plans étaient moins importantes par leurs aspects, caractères et fonctions que pour les présences à l'événement dont les images sont finalement les "témoins" cinématographiques. La confusion des images, leurs côtés inclassables malgré le fait qu'on identifie leur grain et leurs types, encourageaient dans cet enchevêtrement à penser que les plans qui paraissaient être des « actions humaines oubliées et négligées des grands »⁸⁷³, devaient faire partie du film et de l'histoire, car avec eux on pouvait, entre cinéma, média et histoire, lire les présences à l'événement que les images pouvaient créer. *Vidéogrammes* constitue pour nous cette enquête là, cinématographique et politique.

873 FARGE A., « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », in Philippe Simay (dir.), *Walter Benjamin : La Tradition des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale n°4, L'Herne, Paris, 2008 / 2013, p. 29.

2.3.3. L'ouverture du film à l' « il y a » de l'événement et de la révolution roumaine

« Prigogine a parlé de ces états où, même en physique, les petites différences se propagent au lieu de s'annuler, où des phénomènes tout à fait indépendants entrent en résonance, en conjonction. En ce sens, un événement peut être contrarié, réprimé, récupéré, trahi, il n'en comporte pas moins quelque chose d'indépassable. (...) Il est ouverture de possible. Il passe à l'intérieur des individus autant que dans l'épaisseur d'une société. »

Gilles Deleuze, *Mai 68 n'a pas eu lieu*.⁸⁷⁴

« - Mon fils, pourquoi caches-tu avec tant d'effroi ton visage ?
- Père, ne vois-tu pas le Roi des aulnes, le Roi des aulnes avec sa traîne et sa couronne ?
- Mon fils, c'est un banc de brouillard »
Goethe, *Le Roi des aulnes*.⁸⁷⁵

Un film tel que *Vidéogrammes* représente la révolution roumaine comme un événement particulier, dont nous avons tenté de décrire l'écriture historique, cinématographique, révolutionnaire. La dernière distinction entre avenir et devenir est en fait bien plus critique que le film ne la laisse voir dans son montage. Ce montage-ci est très singulier : il possède une forme de neutralité, une impersonnalité qu'Azoury avait caractérisée en disant que Farocki semblait « vouloir se faire tout petit, de se tenir à distance (mais le nez collé à l'écran), jusqu'à un certain effacement »⁸⁷⁶. Nous aimerions maintenant observer cette écriture.

Nous avons vu que le montage « impersonnel » servait à faire du film un agencement dans lequel le regardeur possède une place critique (2.1.). Peut-être faut-il voir ici que cette distance dans l'écriture, permet finalement de comprendre mieux ce qu'est un événement filmé par le cinéma. Cette sous-partie se présente comme un excipit à ce qui vient d'être formulé sur

874 DELEUZE G., « Mai 68 n'a pas eu lieu », in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 215.

875 *Der Erlkönig*, op. 1 (D. 328), lied de Franz Schubert adapté d'un poème de Johann Wolfgang von Goethe.

876 AZOURY Philippe, « Filmographie (films de H.F. commentés ou décrits) : Vidéogrammes d'une révolution », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, p. 115.

l'événement en histoire, sur la révolution roumaine écrite par Farocki. Elle se donne pour but d'avancer une piste sur ce qui fait la qualité de l'écriture de l'événement par ce film de reprise qu'est *Vidéogrammes*.

C'est par un montage d'archives que *Vidéogrammes* présente un événement historique, une révolution, celle qui poussa les roumains à renverser le régime de Ceaucescu. Le film cependant, semble tenir à distance la dimension événementielle de cet événement. Quelles en sont les motifs ? L'événement médiatique, l'événement du film à grand spectacle, et celui de l'histoire événementielle, ont ce point commun de valoir pour eux-mêmes, comme s'ils étaient grands, notables, intéressants tout à la fois. Le film de Farocki accuse une lenteur dans son tissu d'images parce que c'est de cette histoire dont il faut, en partie, se défaire.

« On a jamais cessé de demander : où est la bataille ? Où est l'événement, en quoi consiste un événement : chacun pose cette question en courant, « où est la prise de la Bastille ? », tout événement est un brouillard de gouttes. Si les infinitifs "mourir", aimer, bouger, sourire, etc., sont des événements, c'est parce qu'il y a en eux une part que leur accomplissement ne suffit pas à réaliser, un devenir en lui-même qui ne cesse à la fois de nous attendre et de nous précéder comme une troisième personne du singulier. »⁸⁷⁷

Chercher, saisir ou écrire un événement demande peut-être de comprendre cette part impersonnelle qu'un grand nombre de penseurs, dont Deleuze, ont souhaité lui attribuer. Farocki est attentif à « rechercher » l'événement, à se demander où il se trouve dans l'image, mais il ne court pas pour autant en posant cette question. En fait, le film de Farocki effectue cette recherche pour précisément contre-carrer la ferveur dont Deleuze se moque ici. Pour l'écrire comme événement, le cinéaste cherche une forme de montage qui puisse rendre ce qui avait été "événementiel" une force, celle de devenir voyants (2.3.3.1.) comme d'ouvrir aux possibles (2.3.3.2.). Et même si nous pouvons voir la révolution roumaine comme un échec, le film de Farocki semble soutenir de sa critique comme de son élan qu'il y a une permanence – une continuité plutôt – de la lutte des hommes « à l'intolérable, à la honte, au présent »⁸⁷⁸ que le devenir deleuzien inscrit dans la « résistance »⁸⁷⁹ : devenir et résistance que la création filmique poursuit et relance, « pour la suite du monde »⁸⁸⁰ (2.3.3.3.).

877 DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996, p. 79.

878 DELEUZE G. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991 / 2005, p. 105.

879 DELEUZE G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Femis), in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 300-302.

880 *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault (1963).

2.3.3.1. Un film de voyants

Ce ne sont pas les médias, ni les gens, qui font le film, mais les images. Dans *Vidéogrammes*, les plans ont la capacité de faire de nous des « voyants »⁸⁸¹. Que voit un « voyant » ? Maintenant que nous savons que l'« intempestif » est précisément celui qui ne va pas du même pas que son époque⁸⁸², on peut donner à ce terme de voyant deux sens – que le film semble porter pour nous faire voir l'événement :

- le voyant « voit autre chose dans l'ici-présent, il sent que les choses qu'on supportait avant sont devenues intolérables »⁸⁸³ ;
- le voyant, c'est aussi celui qui « voit la part inactualisable de l'événement, ses pures puissances, ses dynamismes ou potentialités, hors de toutes conditions matérielles d'effectuation »⁸⁸⁴.

Farocki montre bien de la révolution roumaine qu'elle a été, pour certains filmeurs, l'inscription dans leurs vies et dans leurs images d'un intolérable passé : « les choses qu'on supportait avant sont devenues intolérables ». Farocki fait place à cette dimension en choisissant dans son film des plans amateurs qui font *enfin* d'autres images ou des panoramiques qui se posent comme des ruptures. L'événement a fait d'eux « des voyants », comme si « l'événement » n'était pas ce qui était filmé mais ce qui avait rendu possible qu'ils filment : ils voyaient quelque chose. Le panoramique de l'homme chez lui, qui se tourne vers la rue, contient une cristallisation de cet ordre. Avec un plan de cinéma, nous sentons que la révolution roumaine n'est pas qu'un événement historique (événementiel) relayé par la télévision (médiatique), mais d'abord un « événement » en tant que l'événement même « le plus ordinaire fait de nous un voyant »⁸⁸⁵. Le film est tout particulièrement apte à le saisir. Ainsi la fonction des images amateurs est-elle encore bien plus politique que de montrer des images cinématographiques d'une autre teneur que celles des médias (des images « voyeurs »⁸⁸⁶) puisque cette fonction est de *montrer par le cinéma une qualité de l'événement* : les images, leur existence, les gestes en eux, sont ce qui donne à voir au regardeur l'événement archivé comme étant ce particulier « phénomène de voyance »⁸⁸⁷. Il est

881 Cité ci-dessus dans « Sortir de la temporalité de l'événement médiatique : un défi cinématographique pour le film de reprise », p. 36. La référence venait alors de :

DELEUZE G., « Sur Leibniz », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 217-218.

882 AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot & Rivages, Paris, 2008, pp. 9-11.

883 MENGUE P., *Utopies et Devenirs deleuziens*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 89.

884 *Idem*.

885 DELEUZE G., « Sur Leibniz », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 218.

886 *Idem*.

887 DELEUZE G., « Mai 68 n'a pas eu lieu », in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 215.

rendu sensible par les moyens du médium. « Ce qui compte, écrit Deleuze du mai révolutionnaire que fut 68, c'est que ce fut un phénomène de voyance, comme si une société voyait tout d'un coup ce qu'elle contenait d'intolérable et voyait aussi la possibilité d'autre chose »⁸⁸⁸. Être voyant ou devenir, plutôt que communiquer et penser à l'avenir de la révolution, voilà ce que *Vidéogrammes* nous fait sentir de nouveau.

C'est ici le second sens du mot « voyant ». Il encourage à penser la présence des hommes à l'histoire avec le cinéma, avec un geste – *filmer*. Ce n'est ainsi pas la conscience que les hommes ont de l'histoire ou de la révolution qui importe, mais la façon dont ils s'y inscrivent. Certains le font, dans le film de Farocki, comme des « voyants » qui « voi(en)t la part inactualisable de l'événement, ses pures puissances, ses dynamismes ou potentialités, hors de toutes conditions matérielles d'effectuation »⁸⁸⁹ car filmer, on le sent bien, est un geste qui se suffit en soi, qui est déjà un être-là. Leur façon de se servir de la caméra pour médiatiser l'événement rend possible, à regarder leurs images, d'être ouverts à l'événement et à son advenir. Il ne s'agit donc pas d'une question de personne (lui, nous) mais de ce que l'image fait, comme de ce que l'événement fait : comme puissances d'apparition et de création. La révolution et le cinéma se touchent, là, dans cette impersonnalité qui les caractérisent tous deux : ils sont des événements à l'état pur. Quelle est la place d'un sujet, d'un homme ou d'un filmeur, dans un événement pur ou sans sujets ? C'est là que la réponse de Deleuze est intéressante – non pas parce qu'elle se défait de l'idée de maîtrise de l'histoire ou de responsabilité – mais parce qu'elle dit combien les événements nous touchent, nous concernent si on parle de « ce qui se fait ». *Le film de Farocki se concentre sur les événements qui se situent dans le "faire" des images et sur l'événement filmé/vécu par des hommes* parce que c'est précisément ce qui parle de l'événement, de cinéma comme d'histoire :

« Nous naissons, ne consistons, ne devenons sensibles qu'*au milieu*. Origines et destinations ne sont que des effets illusoires de la représentation, lorsque l'affect est retombé. L'événement est toujours au milieu, et nous n'apparaissions comme des choses que dans sa retombée. C'est dire combien le sujet est *ambigu*. (...) il n'y a pas de Je sens qui ne soit un Je sens *que je deviens autre*. »⁸⁹⁰

D'où le terme de « devenir » qui caractérise les gens dans la réalité ou la révolution, et que nous avons attribué à des filmeurs :

888 *Ibidem*, pp. 215-216.

889 MENGUE P., *Utopies et Devenirs deleuziens*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 89.

890 ZOURABICHVILI François, « Deleuze : Une philosophie de l'événement », in François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, Paola Marrati (dir.), *La philosophie de Gilles Deleuze*, PUF, coll. Quadriges Manuels, p. 97.

« (O)n appelle événement le passage d'une vie à une autre : une effectuation dans les corps assez singulière pour impliquer une mutation intensive à l'échelle d'une vie. »⁸⁹¹

Si la notion d'événement ainsi entendue permet de penser autrement les personnes dans l'histoire, et que Farocki le fait en choisissant certains plans « signant » la révolution comme telle, c'est justement parce qu'il pense l'événement comme ce qui introduit du devenir dans une vie – et que la fin de l'événement elle-même ne suffirait pas à achever. C'est aussi la raison pour laquelle l'événement est irréductible aux personnes et que Deleuze le dit « brouillard de gouttes ». Avec cette formule énigmatique et belle, il cherche à dire que certes « l'événement est toujours produit par des corps qui s'entrechoquent, se coupent ou se pénètrent », « mais cet effet lui-même n'est pas de l'ordre des corps, bataille impassible, incorporelle, impénétrable, qui surplombe son propre accomplissement et domine son effectuation ». Pour l'écriture de l'histoire ou d'un film, saisir cette part de l'événement n'est pas forcément facile. Cela exige de travailler sur le minuscule ou ce qui ne se laisse pas voir d'emblée, tout comme de penser tout à fait autrement ce qu'est l'événement. S'il n'est pas uniquement ce qui surgit (dans l'histoire) ou ce qui apparaît (à l'image), mais qu'il apporte et introduit une « mutation intensive » sans forcément être notable, comment en rendre compte – ou le penser ? Comment le voir ?

« Faire un événement dit Deleuze, si petit soit-il, la chose la plus délicate du monde, le contraire de faire un drame, ou de faire une histoire. Aimer ceux qui sont ainsi : quand ils entrent dans une pièce, ce ne sont pas des personnes, des caractères ou des sujets, c'est une variation atmosphérique, un changement de teinte, une molécule imperceptible, une population discrète, un brouillard ou une nuée de gouttes. Tout a changé en vérité. Les grands événements, aussi, ne sont pas fait autrement : la bataille, la révolution, la vie, la mort... Les vraies entités sont des événements, non pas des concepts. Penser en termes d'événement, ce n'est pas facile. D'autant moins facile que la pensée elle-même devient événement. »⁸⁹²

Un événement, nous dit Deleuze, le créer, le faire, ou le voir, est d'autant plus difficile que cela oblige à voir comment « tout a changé en vérité » même avec un drame infime. Ailleurs, il appelle cela « intrusion du devenir »⁸⁹³. Que les événements soient « événements » et non

891 *Ibidem*, p. 90.

892 DELEUZE G. et PARNET C., *Dialogues*, Champs Flammarion, Paris, 1996, p. 81.

893 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Pierre-André Boutang (1996).

des faits ou des causes, c'est donner à l'histoire que l'on écrit des puissances ouvertes au devenir. On ne réduit pas le discours historique à ce « quelque chose » qui advient (une révolution, une émeute, une hausse d'impôts) pour le comprendre, mais on saisit son surgissement, son irruption dans le temps et la façon dont il inscrit des gens dans un devenir. L'événement fait rupture. Rien de ce qui est passé ne vaut plus d'après les interprétations d'avant l'événement : l'événement bouleverse les perceptions du monde, et le reconfigure. Est-ce à cela que l'on reconnaît un événement, par l'avant et l'après qu'il coupe ? Avant l'Affaire, après l'Affaire (Dreyfus étant l'exemple que prend Deleuze) ? Avant la révolution, après la révolution ? Est-ce valable pour les acteurs ou pour l'historien qui raconte ces événements ? Ou n'est-ce pas tout événement qui est une « intrusion du devenir », qui prend les gens dans un devenir comme dans la réalité historique ? C'est ce que dit Deleuze de 68 : ce ne fut pas une révolution qui a un avenir et qu'il faut préparer et construire, mais une « bouffée de réel à l'état pur » que des gens, « pris dans leur réalité », expérimentaient comme devenir⁸⁹⁴. Comment rendre compte de cela ?

Le philosophe, l'historien et le cinéaste auraient alors une question commune, qui a trait à la voyance : Comment voir ce qui fait événement ? Et cette question, si elle le rend d'autant plus difficile à repérer – ou, on s'en doute, à l'écrire – c'est pourtant ainsi que Farocki, en cinéaste, donne à l'événement sa deuxième dimension impersonnelle : celle du possible.

2.3.3.2. Un film de possibles

Lorsqu'il travaillait sur le dossier Pierre Rivière, Michel Foucault se défendait comme il pouvait de l'histoire événementielle : « En reconstituant le crime de l'extérieur » disait-il, en le traitant « comme si c'était un événement et rien d'autre qu'un événement criminel (...) je crois qu'on manque l'essentiel »⁸⁹⁵. Plus tard, quand il élabore la notion de « l'événementialisation »⁸⁹⁶, il s'agit de dépendre son travail d'encore autre chose : avec l'événementialisation, il cherche « les ruptures d'évidence induites par certains faits »⁸⁹⁷.

« Ce qu'il s'agit de montrer, poursuit Judith Revel sa commentatrice, c'est l'irruption d'une singularité non-nécessaire : l'événement que représente

⁸⁹⁴ *Idem*.

⁸⁹⁵ FOUCAULT Michel, « Entretien avec Michel Foucault » cité par Judith Revel, *Le Vocabulaire de Foucault*, Ellipses, Paris, 2002, p. 30. Pour le texte original de l'entretien voir FOUCAULT M., *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°180, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 pp. 97-101.

⁸⁹⁶ FOUCAULT M., « Table ronde du 20 mai 1978 », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°278, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 842.

⁸⁹⁷ REVEL Judith, *Le Vocabulaire de Foucault*, Ellipses, Paris, 2002, p. 31.

l'enfermement, l'événement de l'apparition de la catégorie de "malades mentaux", etc. »⁸⁹⁸

Cette définition de l'événement comme « irruption d'une singularité historique »⁸⁹⁹ va aussi mener Foucault à travailler sur la révolution, avec Kant et le texte de celui-ci sur la révolution française : l'événement qu'est la révolution n'est pas un « grand événement » disait le philosophe allemand, et il cherchait un signe de ce qu'elle était : elle « fait spectacle »⁹⁰⁰. En lisant ce texte, Foucault cherche justement dans notre présent, c'est-à-dire

« dans notre actualité les traces d'une "rupture événementielle" (...) car c'est sans doute là la valeur de rupture de toutes les révolutions : "La révolution risquera de retomber dans l'ornière, mais comme événement dont le contenu même est important, son existence atteste d'une virtualité permanente et qui ne peut être oubliée." »⁹⁰¹

Cette citation doit nous permettre deux choses. D'abord, elle a pour vertu de synthétiser quelques éléments qui ont été analysés filmiquement au sujet de l'événement. En somme, même si la révolution roumaine dans *Vidéogrammes* « retombe dans l'ornière » ou échoue, elle a bien eu lieu, pour des gens. Aussi « son contenu même était important » parce qu'il induisait chez certains filmeurs une rupture, où le monde d'avant a soudain irrémédiablement changé, ne peut plus être tenu pour vrai. C'était ce que nous avons vu dans le panoramique, signe cinématographique d'une révolution mais qui aussi découpait deux temps que l'événement lui-même scindait : l'avant et l'après. La « rupture des évidences induites par certains faits » se matérialisait également dans l'image que nous avons nommée « inoubliable »⁹⁰² avec Marker et Rancière, décrivant par ce mot le plan que le filmeur faisait de Ceaucescu lors de son dernier discours, en faisant un plan qui le constitue en dernier discours, à ne pas oublier. Farocki reprenait aussi cette dimension inoubliable de l'événement tant le contenu même du plan invitait à le regarder, le cinéaste choisissant à peine un début et une fin au plan pour laisser à ce panoramique sa force de rupture.

L'élément qui manque et que la citation de Foucault apporte concerne l'existence même de la révolution. En tant qu'événement, elle « atteste d'une virtualité permanente ».

898 *Idem.*

899 *Idem.*

900 FOUCAULT M., « Qu'est-ce que les lumières ? », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°351, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001 p. 1502.

901 REVEL Judith, *op. cit.*, p. 32.

902 RANCIÈRE J., « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 47.

Cette « virtualité permanente » nous l'appelons, pour le film de Farocki, « le possible ». Il n'y a qu'à voir : même si la révolution que nous regardons nous horripile, qu'elle fabrique des images irrégulières ou qui nous regardent si peu, quelques filmeurs sont là, quelques plans (et en premier lieu le panoramique du Comité central fait par le caméraman de la télévision), sont des possibles. Possibles advenus : le film les reproduit ; possibles intensifiés : il les montre comme des éléments « non nécessaires » mais qui sont arrivés quand même. C'est ainsi que le récit d'archives trouve sa vie et son propre suspense, qui ne vient pas de l'action ou de l'événement-révolution mais de ce qui fait événement lorsque celui-ci est créateur de possibles, « de nouvelles façons de voir, de sentir et de penser »⁹⁰³. Nous n'irions donc pas jusqu'à dire, comme Comolli dans son article *Le Miroir à deux faces*, que le film de Farocki transforme en suspense les plans non-spectaculaires :

« S'il est vrai que l'histoire trame un patient complot pour que ne disparaisse pas de notre mémoire le non-spectaculaire, ni même l'indifférence du passé, l'infime, l'anodin, le non-signifiant, l'insouvenu, il ne peut le faire autrement que par un renversement, une révolution des valeurs changeant en spectacle l'infra-spectaculaire, en non-indifférence l'indifférence, faisant basculer l'insignifiance dans le sens. »⁹⁰⁴

Plutôt, simplement, il s'agit de dégager des images même lentes, même fulgurantes, d'autres dimensions que celle du spectaculaire d'une révolution. Le montage rend à ce qui avait été « événementiel » une force, celle d'ouvrir aux possibles, apportés par l'événement lui-même.

Le possible de certains plans est d'autant plus intensifié qu'ils ont toujours pour référent Ceaucescu, un Ceaucescu dont on ne cesse, dans ce film, de se détourner. On le voit très peu, sinon pour faire de lui un point de rupture, qui contient tout le passé intolérable, et le mouvement par lequel on se détourne de lui pour devenir. En cela, le film de Farocki est très fort. Et c'est en choisissant des plans uniquement contemporains de l'événement qu'il y parvenait : pas d'intérieurs privés, heureux ou peureux, d'avant la révolution – pas d'images de télévision du régime ni de discours de Ceaucescu d'avant – seulement le moment où les choses basculent. En cela, Farocki est très foucauldien, dans sa recherche d'écriture filmique de ce mouvement/moment où l'événement fait rupture.

Malgré toutes les images pessimistes, le film contient alors une sorte d'élan, de capacité libératrice de se détourner de ce qui nous fait violence maintenant. En cela, Farocki

903 MENGUE P., *Utopies et Devenirs deleuziens*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 88.

904 COMOLLI J.-L., « Le Miroir à deux faces », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 30.

réalise un montage d'archives où ce « maintenant » de ce qui est intolérable et dont on se détourne est comme toujours présent. « Du possible, sinon j'étouffe ! »⁹⁰⁵ disait Deleuze. Le film, selon nous, montre cela. Encore une fois ce sont les filmeurs amateurs qui apportent ce désir d'air et de possible, par leurs gestes. Leurs plans muets disent en effet plus qu'un désir de « preuve » : ils parlent d'une *croyance* en ce qu'ils filment. Ils ne « vérifient » pas ce qui arrive, ils le *regardent*. Croire et regarder, tel est ce qui selon nous fait de leurs plans une présence à la révolution singulière. Quand Farocki les montent dans son film, il les laisse tels quels, dans leur lenteur et quotidienneté, prolongeant l'événement d'intensité ou la révolution médiatique. Ils créent dans le montage une sorte d'attente, qui donne à l'événement raconté par le film une durée vécue et réaliste – mais aussi une attente qui signe une ouverture de ces filmeurs à ce qui pourrait advenir – non pas idéalement – mais comme ouverture tout court, au possible que l'événement crée. Ces plans sont ainsi porteurs d'espoir d'abord parce que ce sont des gens qui se sont emparés de caméra. La possibilité de faire image, et pour nous de voir leur plans, parle de l'irruption de l'événement dans la vie et dans le cinéma. Mais c'est aussi dans leur montage par Farocki que l'on peut voir l'événement comme créateur de possible. Il y a en effet une façon dont ces plans sont montés qui les désignent comme devenirs : dans leur continuité, *une durée de plan non-coupé*, les plans de ces filmeurs acquièrent une présence comme aucune autre image du film. Ils ont une durée qui dépasse le plan informatif, médiatique, communicatif, pour être *là*. D'où leur impersonnalité aussi. Pour la comprendre il faut penser à cette belle phrase : « "Il y a une minute du monde qui passe", on ne la conservera pas sans "devenir elle-même", dit Cézanne. On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir »⁹⁰⁶. On n'est pas dans le monde, on devient avec lui en le regardant : les plans des filmeurs amateurs sont des plans de pure vision, de pur devenir. Alors bien sûr il y a des hommes qui tiennent la caméra, et d'ailleurs seuls Farocki et Ujica peuvent savoir que ce sont bien des hommes et non des femmes, puisqu'ils ne parlent jamais (dans les plans choisis en tout cas). Ce sont donc bien *les images et les gestes* qui comptent d'abord pour raconter l'événement, non les personnes comme « sujets ».

Ces images et ces gestes nous avaient menés, eux, à notre lecture généalogique des plans, distinguant les formes choisies pour parler, filmer et médiatiser l'événement moins entre types ou identités d'images, de personnes et de fonctions, que dans une différence radicale qui s'y exprimait entre avenir de la révolution et devenir révolutionnaire⁹⁰⁷. Nous avons pourtant insisté plus longuement sur les plans des filmeurs amateurs, parce qu'ils font

905 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 221.

906 DELEUZE G. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991 / 2005, p. 105.

907 On retrouve ici encore la séparation entre vision/devenir et voyeur/avenir.

mieux rupture certainement, ou plus visiblement (c'est difficile de repérer où "fait événement" la révolution – à la fois dans des images, dans une société, dans un vécu et une pensée). Les plans amateurs étant souvent ceux qui apportent une lenteur plus grande à l'événement, et notamment lorsqu'ils sont filmés dans des intérieurs, ils ont tendance à bouleverser notre regard davantage. Mais c'est aussi parce que celui qui fait image d'un événement, comme ce qui ouvre au possible, ne le dit pas mais il le filme, c'est-à-dire qu'il enregistre d'abord, pour son compte mais sur une pellicule surtout, comment l'événement fait de nous un voyant :

« Il n'y a là nul retour au "sujet", dit Deleuze, c'est-à-dire d'une instance douée de devoirs, de pouvoir et de savoir. Plutôt que processus de subjectivation, on pourrait parler aussi bien de nouveaux types d'événements : des événements qui ne s'expliquent pas par les états de choses qui les suscitent, ou dans lesquels il retombent. Ils se lèvent un instant, et c'est ce moment qui est important, c'est la chance qu'il faut saisir. Subjectivation, événement (...) il me semble que c'est un peu la même chose. Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus ; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. *Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou faire naître des nouveaux espace-temps, même de surface ou de volumes réduits.* (...) C'est au niveau de chaque tentative que se juge la capacité de résistance ou de soumission à un contrôle. »⁹⁰⁸

Les amateurs et leurs plans sont ces « événements même petits » que Farocki et Ujica placent dans leur montage. Voyance, croyance, et plans de cinéma de la révolution, se retrouvent énormément dans leurs plans à eux. C'est pourquoi ils ont pris une grande place dans notre étude, que nous nous sommes attachés à décrire leur rôle dans le montage comme matière plastique singulière, afin de décrire ensuite comment, dans leur enchevêtrement avec d'autres, ils faisaient voir l'événement (depuis cette pluralité des regards et gestes, et quels étaient leurs rapports). Ici, il nous faut les distinguer une dernière fois – non plus pour dire comment le film *Vidéogrammes* donne à voir à la révolution roumaine malgré son ornière, ses échecs, mais revenir comme dans un dernier détour à ce vœu des cinéastes de la montrer comme une chose à laquelle « croire quand même ». C'est donc avec d'un côté les filmeurs amateurs et de l'autre leur propre travail de montage, que "voir" et "croire" à la révolution

908 DELEUZE G., « Contrôle et Devenir », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, p. 238.

comme "possible" pourra être finalement étudié, afin de penser aussi *l'écriture filmique de l'histoire que ce film réalise comme « acte de création », acte de « résistance »*⁹⁰⁹.

2.3.3.3. Des voyants et des possibles pour l'événement : créer des images de résistance

Les « voyants » que seraient les filmeurs amateurs, eux qui saisissent l'événement comme rupture et créateur de possible, nous permettent de penser le rôle politique du cinéma et des images qu'il met en scène. Voir, c'est être non pas acteur mais spectateur. Pourtant, ce sont les voyants qui, chez Deleuze et dans le film *Vidéogrammes*, nous parlent davantage de ce que c'est que d'être présent à l'événement. Il y a là un paradoxe. Ce dernier est justement ce qui nous intéresse puisqu'il fait du film de Farocki un film d'histoire proche des filmeurs et de leurs gestes, mais aussi un film politique. Au début de son livre *L'Image-Temps*, Deleuze décrit déjà le bouleversement que sera un personnage qui n'est pas un acteur, c'est-à-dire un personnage qui n'agit pas, qui ne peut plus agir parfois, à cause d'un monde en ruines ou d'une situation intenable. Ils vont alors se mettre *à voir*. Deleuze écrit :

« Un nouveau type de personnage pour un nouveau cinéma. C'est parce que ce qui leur arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié, qu'ils savent dégager de l'événement la part irréductible de ce qui arrive : cette part d'inépuisable possibilité qui constitue l'insupportable, l'intolérable, la part du visionnaire. »⁹¹⁰

En fait, ces personnages « visionnaires » amènent bel et bien à un nouveau cinéma, où voir devient d'autant plus important qu'on ne peut plus agir. Le film lui-même ne peut plus raconter une histoire, ne pouvant plus que montrer des acteurs qui ne réagissent plus, qui *regardent*. Ces « personnages, un peu mutants » comme dit Deleuze, « ils voyaient plutôt qu'ils n'agissaient, c'était des Voyants »⁹¹¹ écrit-il cette fois avec une majuscule. Il en donne trois exemples : « Ainsi la grande trilogie de Rossellini, *Europe 51*, *Stromboli*, *Allemagne année 0* : un enfant dans la ville détruite, une étrangère dans l'île, une femme bourgeoise qui se met à "voir" autour d'elle. (...) ce qui tend à s'effondrer, c'est le schème sensori-moteur tel qu'il a constitué l'image-action de l'ancien cinéma. »⁹¹² Cette capacité à "*voir*" que le cinéma

909 DELEUZE G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Femis), in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 300-302.

910 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 31.

911 DELEUZE G. « Préface pour l'édition américaine de *L'Image-Temps* », in *Deux régimes de fous*, Paris, 2003, p. 329.

912 *Idem*.

s'engage de plus en plus à montrer prend alors la forme d'un récit filmique ; où les personnages sont laissés eux-mêmes être des regardeurs plus que des actants qui font avancer l'action. Le monde filmé est lui-même bouleversé, laissant place à une autre façon de raconter comme de sentir, agir, penser dans un film – et de saisir ce qui nous arrive :

« Or cette rupture sensori-motrice, disait Deleuze, trouve sa condition plus haut, et remonte elle-même à une rupture du lien de l'homme et du monde. La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée. »⁹¹³

Dans *Vidéogrammes*, cet intolérable n'est pas la guerre, le monde en ruines, mais un dictateur qui est renversé par une révolution et une révolution où les images médiatiques parviennent difficilement à partager un sens, une parole, un regard. Le montage du film entrelace des images de voyeurs et de voyants, et donne à ceux qui regardent, tout à coup, une puissance étonnante – « des Voyants ». C'est à elles que regardeurs nous nous rattachons, comme si elles rendaient possible de voir le film et l'événement, mais aussi l'intolérable *et* de Ceaucescu avant *et* des nouvelles images de la révolution. C'est une porte de sortie, par laquelle entre une bouffée d'air dans ce montage.

Cet air va avec une sorte d'insupportable, d'intolérable, « l'état permanent d'une banalité quotidienne »⁹¹⁴, comme s'il fallait rendre quelque chose de trop fort à l'humanité dépourvue de possibilité de voir des images et des événements. Quand Farocki et Ujica mettent ces plans dans leur montage d'images, des plans rares, c'est comme s'ils voulaient rendre à l'homme le possible d'affirmation face au triomphe montant de la bêtise : ils existent tout à côté, c'est-à-dire *tout contre* une pensée médiocre des images, ces autres images qui les entourent dans le film et qui viennent du monde. La question posée par Rossellini, à la suite des événements historiques de la Seconde Guerre mondiale est : le cinéma peut-il racheter la réalité ? Le pouvoir du cinématographe, ses puissances lorsqu'il « cesse d'être mauvais », est qu'il nous fait « croire au monde »⁹¹⁵. En effet, Deleuze écrit ensuite sur le cinéma de l'image-temps ces phrases mémorables, qui parlent tant de l'événement qu'on peut voir écrit dans le film :

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même plus aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne

913 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 220-221.

914 *Ibidem*, p. 221.

915 *Ibid.*, 223.

nous concernaient qu'à moitié [...] Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. »⁹¹⁶

Car c'est pas des médias mais de l'indifférence (« nous ne croyons même plus aux événements qui nous arrivent ») que Farocki et Ujica ont à se défendre, celle qui empêche de se rapporter au monde, à l'histoire, au film – et qu'il faut renverser. Comment ? « C'est parce que ce qui leur arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié, qu'ils savent dégager de l'événement la part irréductible de ce qui arrive »⁹¹⁷ disait Deleuze des Voyants. C'est précisément le rôle des filmeurs et du centre invisible qu'est le téléviseur, diffusant toujours soit des images de Ceaucescu qu'on ne regardait plus, soit des images de la révolution, qui sont irrégardables. Dès lors à ces deux situations, le film oppose la voyance. Ce sont ces filmeurs qui donnent à voir les véritables images « politiques » en tant qu'elles font *penser ces deux autres sources*, et aussi intimement de croire et voir qu'il y a d'autres images, qui redonnent « le lien de l'homme et du monde »⁹¹⁸. Le film de Farocki et Ujica, malgré l'ironie et le désenchantement qui le saisissent, est pris d'une nécessité de rendre ce lien à l'homme. Derrière leur agencement terriblement subtil d'images oeuvrant par contrepoints, « forme-qui-pense » disions-nous, Farocki et Ujica nous font croire au monde, à la révolution, croyance non pas univoque mais multiple, croyance en tous les possibles du moindre acte ou geste d'un homme. Le regardeur est tenu de s'impliquer intensivement. On ressent vivement une recherche d'écriture qui entend faire penser et rendre critique le regardeur-entendeur – devenant actif et intelligent, réfutant ainsi l'idée d'un simple spectateur. Avec un montage où les choses ne sont pas explicites, c'est à nous de voir que le film peut faire émerger de son tissu une pensée qui soit de la nature de l'effraction. Comme si les cinéastes cherchaient à hisser leur montage à la hauteur de ce que Pasolini appelait dans *La Rage* « sentiment poétique »⁹¹⁹, afin qu'en regardant *Vidéogrammes* le spectateur se rende lui-même compte que le montage prétend donner à voir et à penser autrement le monde, et qu'une violence agite l'écriture du film : on ne pense pas par nature mais par effraction quand quelque chose du monde nous « fait violence »⁹²⁰.

Dès lors ce cinéma de la voyance, où ce sont les filmeurs qui « voient » et les spectateurs qui « regardent » devient une forme de lutte, lutte contre la vie quotidienne, l'horreur banalisée et l'ignominie honteuse, contre ce qui est intolérable dans le monde et qui

916 *Idem*.

917 *Ibid.*, p. 31.

918 *Ibid.*, p. 221.

919 *La Rage*, de Pier Paolo Pasolini (1960).

920 DELEUZE G., *Proust et les Signes*, PUF, 1964 / 2010, pp. 117 et 120.

doit être pensé, même des événements qui nous sont lointains, ou proches, tels les deux versants de la révolution qu'on voit dans leur film. C'est pourquoi Deleuze a fini par penser l'artiste et certaines formes d'images et de récits comme des actes de création à même de résister. Le philosophe déclame : « Ils (en parlant des artistes) ont en commun de résister, résister à la mort, à la servitude, à l'intolérable, à la honte, au présent »⁹²¹. Farocki, Ujica et les filmeurs, purs résistants ?

« Il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. (...) L'acte de résistance a deux faces. Il est humain et il est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes. »⁹²²

« Créer, c'est résister »⁹²³ : dans cette conférence à la Fémis où Deleuze parle de la résistance des artistes et de la lutte des hommes, le philosophe évoque l'écriture image-son des Straub. Il décrit leur façon de mettre en scène combien la terre enfouit la résistance des hommes, les luttes oubliées, et que la voix dans leur cinéma consiste à arracher à cette terre, par l'acte de parole qui devient lui-même résistance, un peu d'histoire autre⁹²⁴. Dans le film de Farocki et Ujica ce n'est pas un rapport image-son mais un montage qui laisse entendre que « voir » peut devenir un acte de résistance – en extirpant de leur montage d'archives quelques filmeurs qui sont des voyants, des intempestifs, les réels révolutionnaires. Quand tout à coup leurs images font surgir une présence, une sorte de « brouillard » qui n'appartient qu'à leurs plans et à leur flottement, quand on perçoit que ces images « résistent » au cours du film et à son emportement narratif, peut-être saisissons-nous alors combien ces plans qui nous font être là, devenir, voir – sont libérateurs : « Tout a changé en vérité »⁹²⁵. Il nous font croire au monde, malgré tout ce qui les entoure. C'est là que « voir » et *écrire un film qui laisse voir*, devient politique au plus haut point, en rapprochant une fois de plus lutte des hommes et création.

« Car ce n'est pas au nom d'un monde meilleur ou plus vrai que la pensée saisit l'intolérable dans ce monde-ci, c'est au contraire parce que ce monde est intolérable qu'elle ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même.

921 DELEUZE G. et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991 / 2005, p. 105.

922 DELEUZE G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 300-301.

923 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Pierre-André Boutang (1996).

924 On peut aussi se reporter à DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 330-334 :

« Il faut maintenir à la fois que la parole crée l'événement, le fait lever, et que l'événement silencieux est recouvert par la terre. L'événement, c'est toujours la résistance, entre ce que l'acte de parole arrache et ce que la terre enfouit. »

925 DELEUZE G. et PARNET C., *Dialogues*, Champs Flammarion, Paris, 1996, p. 81.

L'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne [...] Quelle est alors la subtile issue ? Croire non pas à un autre monde [le spectacle, l'avenir, le récit classique] mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable. »⁹²⁶

Penser et voir, serait-ce alors le propre d'un film tel que *Vidéogrammes* pour résister et croire ? Penser, voir : on dit souvent que ces deux choses sont propres aux intellectuels et aux artistes, dont on dénie alors la dimension politique. Farocki et Ujica créent ici un type de cinéma nouveau, où l'événement n'est plus codé dans un type d'image ou vérifié dans sa valeur – en même temps qu'ils tentent de nous y rendre présents grâce à des images qui « font voir » – et en agencant des images qui font penser cette révolution, le monde et la place du cinéma tout à la fois. Autant qu'ils le peuvent, ils tentent également de rendre visibles quelques gestes de résistance dans un tissu d'images. Ce montage bizarrement neutre, est investi de croyance pourtant : de voyance, de possible et de critique. La force de leur geste, en tant qu'artistes, en tant que cinéastes, en tant que résistants – à la manière des Straub – est de parler du monde « tel qu'il ne va pas » tout en croyant au réel et à la vie... Quant à nous regardeurs, « le monde filmé nous concerne parce qu'il rend possible ce qui n'arrive pas toujours dans la part non filmée du monde. »⁹²⁷

L'événement cinématographique ? Il n'est jamais où l'on croit, d'abord parce qu'il ne « s'effectue pas ». Ensuite, il est vécu par des gens mais ces derniers ne finissent pas de vivre l'événement et ses prolongations avec lui. Ils continuent, persistent, durent, en parlent et le gardent en mémoire, parfois transformés par lui.

Pourtant, dans un film, il se réalise et s'écrit, avec les puissances qui ont fait l'événement filmé, avec ses images tournées sur le moment. Alors, qu'est-ce qu'un événement cinématographique ? L'événement : comment le film de Farocki fait-il penser cette chose même qui rend les gens aujourd'hui indifférents l'histoire, tant du côté des films qui les racontent que des récits d'historiens ? Comment reprendre ici tous les décalages apportés par son écriture au montage pour saisir enfin la force de son écriture ? Il s'agit de démêler, de la recherche de l'événement observée au début de ce chapitre, à son repérage historique effectués par une écriture à échelles variées, ce qui se joue dans l'écriture de l'événement par un film de montage tel que le propose Farocki.

926 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, p. 221.

927 COMOLLI Jean-Louis, « Le Miroir à deux faces », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, p. 30.

Dans *Vidéogrammes*, les images sont les gestes de résistance, et elles le sont car entourées d'autres plus conformistes, moins partageables. Gestes de résistance, elles le sont encore car elles sont pourvues d'une croyance grâce à un montage qui nous rend voyants, et qui nous fait croire « au lien de l'homme et du monde »⁹²⁸. Car le *lien* dit bien – s'il est à penser comme tel – que l'événement historique ou l'événement raconté par le cinéma n'est pas dans l'histoire et le monde, ou dans le sujet ni même l'image filmique, mais dans ce qui fait leur lien et leur rencontre. "Entre", "il y a", "ce qui arrive" : une rencontre, une pensée ou un événement, vient toujours du dehors : nous le rencontrons, c'est-à-dire faisons avec lui, composons et devenons avec lui, sans finir avec lui. Ce qui naît de la rencontre des acteurs avec l'événement est toujours difficilement racontable, à commencer parce qu'ils ont une façon propre de le raconter eux. Cette rencontre, impersonnelle, est une voie pour penser ce « il y a » qui existe en dehors de nous et qui nous a forcé, à un moment, à être là, à penser, à vivre, à se parler, à faire des images. Cela concernera amplement l'écriture puisqu'écrire, ainsi que le disait Deleuze, ne consiste pas en une affaire « personnelle »⁹²⁹ : « En vérité écrire n'a pas sa fin en soi-même, précisément parce que la vie n'est pas quelque chose de personnel. Ou plutôt le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle »⁹³⁰ disait-il exactement. Mais qu'est-ce vraiment qu'écrire un événement avec des puissances impersonnelles ? En quoi cela donne précisément au film de Farocki étudié ici une capacité à penser l'histoire, l'événement, ses puissances ? Qu'est-ce qui se joue dans cette écriture ?

Cela concerne au fond une pensée de l'événement lui-même. Penser l'événement comme impersonnel, c'est dire qu'il ne peut être compris seulement comme une chose qui a lieu mais comme quelque chose qui *se passe*. Ainsi, l'« il y a » et son impersonnalité exigent de rendre compte qu'il ne se passe pas la même chose pour chacun. Cela signifie deux choses quant à cet événement, pour les acteurs-filmeurs et pour l'historien ou le cinéaste qui entend le raconter. D'abord, ceux qui le vivent ne le reçoivent pas de la même manière ni ne l'interprètent pareillement. D'où la dimension hétérogène – à prendre en compte – des points de vue, et comment ceux-ci appréhendent ce qui se passe. L'événement n'est pas la somme de ces points de vue, mais leur pluralité coexistante. En tant qu'il a été vécu par des hommes, qui l'ont reçu, perçu, médiatisé avec des images, le film de Farocki restitue cette part hétérogène de l'événement avec un tissu filmique insolvable. Néanmoins *Vidéogrammes* restitue cette dimension de possible qu'est l'irruption de l'événement pour ceux qui le perçoivent comme tel, c'est-à-dire comme un bouleversement de monde, un « tout a changé en vérité »⁹³¹, et qui ne sont pas forcément ceux qu'on attendrait.

928 DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 220-221.

929 DELEUZE G. et PARNET C., *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 61.

930 Idem.

931 DELEUZE G. et PARNET C., *op. cit.*, p. 81.

Ce qui mène à la question de la narration de cet événement. À quoi sert-elle si elle n'explique pas les choses qui se sont passées, mais ce qui *s'est passé* à un moment pour des gens ? Le récit historique qui entend raconter un événement ainsi (un événement reçu comme événement, comme chose qui *se passe*, événement qui est perçu et vécu) se doit de ne pas résorber ces hétérogènes qui font l'événement. L'événement cependant, s'il n'existe pas en dehors des réceptions et des façons dont il est parlé, diffusé, médiatisé, pensé et reçu, doit aussi être raconté dans son événementialité propre. Car si tout « fait événement du moment qu'on le repère et qu'on en rende compte » ainsi que nous le disions de ces écritures des sciences sociales dans lesquelles l'événement a fait « retour », il ne s'agit pas de le faire de la même manière que les médias, mais d'une façon proche du chroniqueur, où il y a repérage de ce qui fait événement, petit et grand, et qui est soit oublié soit négligé voire non perçu comme tel. Aussi pourrait-on dire avec Benjamin, en reprenant deux de ses personnages conceptuels, que le « chroniqueur » des événements petits et grands (qui se détache de l'historicisme des vainqueurs ou des publications et historiographies des événements notables et valables) doit également devenir un « narrateur », c'est-à-dire « donner sens »⁹³² aux événements petits et grands ainsi rassemblés. En effet, ce n'est pas la multiplicité de l'existence de l'événement pour les gens, sa façon d'exister et de faire sens dans le monde qui doit être rendue visible, *c'est au narrateur lui-même de trouver des formes littéraires, cinématographiques ou conceptuelles à même de faire sentir cet événement-là.*

Le narrateur qu'est Farocki dans ce film fait alors jour, comme cinéaste distancié des images mais néanmoins compositeur de leur existence côte à côte, composition qui ne se laisse pas lire sans une critique des présences à l'événement via les images. Par sa manière de donner place au potentiel devenir révolutionnaire des images amateurs comme de chaque image, il laisse, dans son film, quelques filmeurs devenir des « voyants ». Leurs images, en plus de porter un événement qui fait rupture à la puissance d'un geste de cinéma qui témoigne de leur présence, font autre chose que raconter un point de vue sur l'événement qu'est la révolution comme chose, événement historique, médiatique, social, politique. C'est une image qui se propose de restituer, à chaque fois qu'elle est reproduite, un lien de l'homme et du monde puisqu'elle a été, dès sa production, enregistrée ainsi. C'est alors qu'elle résiste au monde intolérable, au présent : entourée d'autres images qui ont failli à ce sens, à ce geste et à cette présence, l'image amateur acquiert une puissance créatrice filmique qui parle au mieux de ce qu'est un geste politique en cinéma, un geste de résistance cinématographique. Ce dernier n'est pas *que* cinématographique : il vient de l'événement, de l'histoire, mais n'y

932 C'est une lecture que nous empruntons volontiers à Arlette Farge, qui a remarqué le lien entre ces deux personnages.

FARGE Arlette, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », in *Walter Benjamin : la tradition des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale n°4, L'Herne, Paris, 2008 / 2013, p. 39.

retombe pas, ayant inscrit non dans un point de vue personnel mais dans une image le partage du sens de l'événement. Partage de ce sens que le narrateur Farocki nous offre au regard, pour en faire le visionnement et l'écoute, l'expérience cinématographique.

Conclusion de la partie

Les reprises du montage de Farocki ont révélé que le cinéaste écrivait ses films comme des « agencements ». La reprise y est un geste qui prend alors toute son ampleur, laissant aux images reprises dans le film le soin de « penser ». Or, si les images peuvent devenir penses dans un tel montage, c'est aussi parce que l'agencement œuvre à les délier et relier de sorte à ce que les espaces et contrepoints produisent de la pensée. C'est un régime de l'entre-image, qui fait confiance à la « mise en rapport » pour donner à saisir l'histoire, la mémoire et l'événement des images.

Nous avons vu les conséquences de ce choix formel et les raisons pour lesquelles il constituait une expérience de l'histoire pour le spectateur. D'abord, Farocki partage ainsi son autorité. Le cinéaste-auteur n'est plus celui qui tient un discours mais un agencement qui trouve des formes à mêmes de partager ce qui le soucie et de l'exposer au regardeur. La connaissance cinématographique que le cinéaste possède des images, son matériau, devient alors une chose que nous pouvons appréhender grâce à leur écriture filmique. Le film est une « instance », une forme « impersonnelle » qui « s'exerce » et se donne en partage.

Par la suite, nous avons observé que cette forme permettait d'écrire les images en considérant leur mémoire spécifique, une mémoire fragile, survivante, plastique, inscrite dans la matérialité de l'archive. Chez Farocki, l'écriture mémorielle sert ainsi à produire une histoire des images qui vienne de celle qu'elles portent singulièrement et peuvent remettre en jeu dans leur reprise, leur réécriture. En s'efforçant d'employer des gestes de montage qui soutiennent la mémoire des images, l'écriture filmique devient *toute entière* une forme de mémoire. Elle participe chez Farocki à l'écriture de l'enquête sur les archives, qui devient ainsi à la fois singulière, adaptée au matériau, et productrice d'une mémoire nouvelle. En effet, les gestes du montage chez Farocki écrivent l'histoire des images grâce à une forme de mémoire qui soutient le *devenir filmique* de la mémoire pour que le regardeur, devant et entre les images, puisse saisir l'enjeu de leur écriture reprise, actuelle, mémorielle. Ainsi cette étude a-t-elle continué de montrer le souci de Farocki pour les témoins, écrivant l'histoire *pour eux* grâce à une forme de reprise qui est également une éthique, par sa méthode, ses implications

historiques et ses formes esthétiques. Farocki prend ainsi place parmi les historiens des archives, par ses propositions d'écriture dont la poétique est une politique (Farge, Ginzburg). Il s'inscrit aussi parmi les cinéastes qui écrivent la mémoire de la Shoah. Proche d'un Resnais, Farocki est un cinéaste qui met ses « gestes » au service de l'écriture de la mémoire pour donner aux images la capacité de témoigner de façon très juste pour les spectateurs contemporains à qui elle s'adresse. Il concourt aussi à préciser et affiner un savoir sur les images de la Shoah, Farocki pressentant, comme Resnais, que ce savoir doit guider le geste d'écriture. Loin d'un Lanzmann, qui refuse toute archive, nous avons montré que cette opposition « archives / pas d'archives » ne constituait en rien l'éthique et la politique d'une écriture pour les témoins, Farocki œuvrant toujours à montrer les images en tenant foncièrement compte des capacités d'une image à témoigner, et des formes qu'il faut inventer pour soutenir le témoignage, l'écrire, le rendre audible, visible, et compréhensible, c'est-à-dire partageable.

Enfin, l'écriture de l'événement historique et médiatique que fut la révolution roumaine réalisée dans *Vidéogrammes* montre comment Farocki peut reprendre des images de divers types pour les faire concourir à l'écriture filmique de l'événement. Le montage chronologique a finalement révélé un travail sur les échelles qui permettait, en passant d'une séquence à une autre, d'appréhender divers niveaux selon lesquels l'événement pouvait être perçu, et construit. Surtout, Farocki les écrit ensemble, afin de redonner à l'événement, aux acteurs et aux filmeurs leur irréductibilité, leur incohérence, leur être en devenir. Le spectateur, à la vue du montage, perçoit que ce film reprisé ressemble davantage à l'événement que fut la révolution roumaine que s'il se bornait à la raconter et à la reconstituer. Toutes les images collectées et montées par Farocki et Ujica produisent une pensée de l'événement filmé pour celui qui les regarde, affinant peu à peu notre regard sur l'événement, sur sa localisation dans l'image, son existence dans des gestes de cinéma, sur son écriture à échelles variées. L'expérience de l'histoire dans ce film est par deux fois rendue à son « possible » : c'est celle des acteurs et filmeurs que l'on écrit de sorte à rendre à leurs paroles et à leurs gestes leur effectivité, leur vie, leur présence à l'événement (ce dernier n'étant donc pas raconté « en dehors » de ceux qui en furent les acteurs, comme un simple « fait » historique) ; c'est aussi celle du spectateur du film, qui se trouve face à un tissu d'images ainsi constitué qui ne cesse de le requérir, de l'inclure en pensée, afin de « donner sens » aux événements filmés rassemblés par le montage.

L'écriture, chez Farocki, est agencée : elle consiste en une disposition des images au montage qui atteste de leur reprise et écrive quelque chose de nouveau, sans le masquer. C'est une écriture qui montre son envers, ses coutures, son travail. Aussi cet agencement est ce qui

rend possible une présence du regardeur, qui rassemble, associe, compare, et agence pour lui-même les images du film, afin d'en faire une expérience cinématographique et historique, c'est-à-dire quelque chose qu'il peut non seulement « avoir » (un savoir sur l'histoire) mais « faire »⁹³³. Le regardeur possède chez Farocki son activité propre et c'est ainsi que, selon nous, il nous met de façon très « juste » face à l'histoire : il nous inclut en elle depuis notre position de spectateur de cinéma.

933 Nous reprenons ici la distinction que fait Agamben entre « avoir des expériences » et « faire l'expérience » dans « Enfance et Histoire, un essai sur la destruction de l'expérience », in *Enfance et Histoire*, Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979 / 2002, pp. 23-119.

Conclusion

Les figures de reprise décrites dans cette thèse ont permis de comprendre que les films de Harun Farocki constituent une expérience de l'histoire en l'écrivant essentiellement avec les moyens du cinéma. On remarquera tout d'abord que ses reprises sont soucieuses de ce qu'une *image* peut documenter de l'histoire, et s'interrogent en permanence sur les formes à mettre en œuvre pour l'écrire. Dans l'*Archéologie du regard* (1.1.), notre premier chapitre, les reprises d'images effectuées par Farocki avaient pour but d'étudier les points de vue préexistants, grâce à une étude des traces filmiques qui témoignaient d'une manière d'avoir filmé, photographié, regardé. Le document y était amené à documenter l'histoire de par sa production, sa prise de vue. Que Farocki l'étudie ainsi permet à ses films de modifier le regard sur les archives. En n'écrivant jamais sans considérer fermement ce qu'elles ont permis de voir – et comment – à un moment dans l'histoire, il crée avec l'archéologie du regard une façon nouvelle d'appréhender l'historicité des images. Pourtant, s'il lit les archives comme le fait d'un acte de prise de vue et d'une visée, ce sont chez lui les images et *ce qu'elles inscrivent encore aujourd'hui* qui permettent de le comprendre. En effet, Farocki est un cinéaste respectueux des archives, de leur singularité historique. Pragmatique comme Foucault, il part toujours des éléments réels, et concrets, pour ne pas faire dire aux archives quelque chose qu'elles ne contiennent pas.

Aussi, la lecture des gestes entrepris pour les réaliser se faisait-elle dans le temps du film. La connaissance des images du cinéaste Farocki trouvait ainsi une façon de se partager : les regards préexistants étaient étudiés avec nous. De plus, ils nous étaient toujours adressés en tant que nous étions, comme eux, un des regards de l'image, même si nous venions après dans l'histoire. La reprise de Farocki devient une expérience pour le spectateur en ce qu'il insiste toujours pour nous lier aux regards existants. En effet, l'histoire *du* regard qu'il écrit avec ses reprises fait du regard une condition partagée, des producteurs aux spectateurs, en passant par le cinéaste lui-même. Nous avons commencé à voir qu'il se mettait en scène en

train de regarder les archives pour remettre les images à leur gestes, et considérer l'importance des pratiques selon lesquelles nous les traitons pour, enfin, les voir autrement.

Farocki poursuit ce travail au niveau du montage. Le chapitre *L'Auteur comme agenceur* (2.1.) le montre s'interrogeant encore une fois sur ce que pourrait être une connaissance de l'histoire *par* l'image, et comment le cinéma peut donner à la comprendre singulièrement. Le montage motifs formels de *As you See* (la reprise des diverses images de routes de l'Allemagne, nazie puis Fédérale, par exemple) a montré que Farocki possédait une façon de « tisser » les images pour, dans leur rassemblement, se mettre à les penser. C'est alors le montage lui-même qui produisait une histoire des images, histoire que le spectateur produisait à son tour à la vue du film. En effet, la grande richesse des films « reprisés » de Farocki, qui ne s'écrivent quasi uniquement qu'avec des images existantes, provient de cet usage du montage pour créer de la pensée. Avec des rapprochements, des écarts, des dispositions d'images par contrepoints, ses reprises agencées ont le propre d'être des « formes qui pensent », afin que le film ne soit ni le discours de l'auteur, ni une utilisation des archives purement historique. Dans l'agencement farockien, ce que l'image écrit de l'histoire vient uniquement d'abord de ses formes ; ensuite, ce sont les formes du montage qui donnent aux images de cinéma leur puissance de documentation. Le spectateur se trouve de la sorte face à un film qui le requiert, qui demande son regard, sa pensée, pour associer ces images ainsi disposées et produire le sens du film, de l'histoire.

Lues ensemble, nous pouvons constater que ces deux figures de reprises inventent principalement d'autres façons d'observer les images de l'histoire, de les voir et de les traiter. Elles ont également un point commun : celui de proposer une *relation* à ce que le film narre, l'archéologie écrivant l'histoire des images comme une relation aux regards, l'agencement écrivant un film composé et tissé où c'est notre relation aux images qui produit du sens. Dans la première, Farocki donne à notre regard une condition historique en le reliant aux regards producteurs des images, dans la seconde, il lui offre la possibilité, par les formes agencées, d'être co-constructeur du film. Ainsi, si Farocki écrit l'histoire avec les signes cinématographiques qui l'interpellent dans les images, il partage avec nous son expérience de cinéaste. On peut voir là une pensée nouvelle de l'autorité qui fait le film : en exposant et partageant son visionnement et sa lecture des images, et en proposant au spectateur son regard comme mode d'investissement envers ce que le film narre, les films de Farocki constituent des récits historiques et cinématographiques d'une teneur nouvelle, où le savoir est partagé grâce à une forme qui rend possible d'être reliés aux images, de se les approprier.

C'est pourquoi les films de Farocki constituent des expériences : on peut s'y trouver et les faire. Le regard est inclus et créateur. Il est dans le film et il le pense. Surtout il l'est depuis son propre regard, sa position, et non parce que les images sont simplement visibles sur

l'écran. Tout au long de ce travail nous avons vu que Farocki écrivait un grand nombre de ses films comme des enquêtes à faire avec nous, et qu'il cherchait constamment ce qui, dans les archives, pouvait nous lier à elles (par exemple quand il reprenait les photographies de Garanger et du SS comme une situation humaine de regard). Il convient alors de voir que ce sont ces traits qui justement fabriquent une expérience cinématographique de l'histoire. Ses films sont écrits comme *étude* et *relation* : ils sont autant ce qui *mène* à la compréhension de la production des images (un chemin, une « traversée »⁹³⁴ comme le disait Romano de l'expérience) que *lien* des spectateurs présents aux archives (une relation, qui rend les images et l'histoire appropriable). L'histoire représentée et narrée devient ainsi quelque chose dont nous pouvons faire l'expérience.

En plus de modifier notre relation au savoir que peut prodiguer une image ou un film, Harun Farocki entend nous lier au passé, à la mémoire et aux témoins grâce à une forme d'écriture filmique qui remette en jeu la mémoire. Que ce soit par la reprise distanciée du témoin avec un jeu d'acteur articulé et récitatif, ou par l'écriture mémorielle des images avec le montage, ses interstices, trous, intervalles, Farocki écrit le témoignage et la mémoire avec les potentialités propres au cinéma.

Le chapitre sur le témoin l'a particulièrement révélé. Dans ses films, la distance apportée par la fiction, ce jeu d'acteur dont il use dans son cinéma, possède une façon de nous mettre face aux témoins pour saisir quelque chose de leur drame. Le jeu est récitatif, et très adressé. Il nous met à distance de l'écran, des voix, des personnages. Plutôt que de représenter avec empathie les témoins, Farocki opte pour une forme plus proche de leur désir et difficulté de témoigner. Le refus de la représentation classique (le film de fiction et son jeu d'acteur réaliste) le mène à écrire des formes plus « fausses », mais réellement cinématographiques, afin de trouver l'essentielle teneur du témoignage. Chez Farocki, le témoin est celui qui a « survécu de part en part » et son cinéma entend raconter son épreuve en trouvant des formes qui, plus que de l'exposer ou de la représenter dans un film, s'engage à la *traduire*. Avec un acteur qui articule, qui nous regarde parfois en silence, le cinéaste crée une mise en jeu du témoin qui correspond à la fois à la nécessité de ce dernier de témoigner, d'être entendu, et à la fois à constituer le spectateur du film comme le témoin du témoin. Le film se voit ainsi engagé à produire une forme qui *transmette* le témoignage, c'est-à-dire non moins sa *vérité* que son *exercice*, qui exige un témoin témoignant et une altérité qui reçoive ses paroles. Le dispositif cinématographique, redoublé par la distance d'un jeu d'acteur joué face caméra, se voit alors confié le soin de créer une écoute à la hauteur de cette exigence.

934 ROMANO C., *L'Événement et le Monde*, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1998, p. 200.

Que la mémoire soit *traduction*, les reprises effectuées au montage le montrent au plus au point. Farocki ne « représente » pas l'histoire, pas plus qu'il ne la « reconstitue » avec des archives : *il la met en jeu dans une forme*. En effet, le montage est le lieu par excellence de la « reprise », ne cessant de montrer que l'histoire se réécrit, qu'il faut reprendre les documents. Tissés, heurtés, fragmentés, les films de Farocki *montrent* qu'ils sont écriture. Ils usent clairement des documents, de leur plasticité. S'ils ne prétendent pas « présenter » le passé en images mais le réécrire, ils donnent au contraire à sentir la matérialité de l'archive, la manière dont elle consigne, contient et enregistre une mémoire.

Le cinéma se voit mis à contribution pour écrire la mémoire des images. Dans ses films, Farocki laisse percer la fragilité de l'image, du visible, en écrivant ses reprises grâce à des gestes mémoriels du montage cinématographique, les noirs et les arrêts sur image en premier lieu. Dans *Respite*, le spectateur pressentait alors à la vue des images ainsi montées que les archives reprises de Westerbork ne documentent le camp qu'à la condition de considérer que les images ne sont pas du tout visible : elles sont un fragment, et pour les réécrire, Farocki tient compte de leur dimension lacunaire, partielle. Ceci n'empêche pas le cinéaste de partir à la recherche d'indices visibles dans les images-traces. Pour ce faire, Farocki recadre, répète et observe inlassablement les archives. Surtout, comme nous l'avons vu avec le film de Hervé Le Roux dans notre introduction et dans le chapitre sur *La Mémoire à l'épreuve du montage*, Farocki écrit avec les archives une « mémoire filmique ».

C'est certainement le trait le plus important du cinéma « mémoriel » écrit par Farocki au montage pour la question qui nous concerne : dans *Respite*, ses reprises constituent une expérience pour le spectateur parce qu'il écrit son film comme un processus de mémoire pour partager l'enquête qu'il mène autour des archives. Farocki a eu en effet cette belle idée d'écrire un film qui reproduise l'examen des images. Les formes mémorielles employées dans ce film rendent à ce titre visibles deux choses : le travail qu'est la mémoire, et le travail que le cinéaste réalise pour la faire advenir. Farocki n'oublie pas d'associer le spectateur à cette écriture. En usant dans ses reprises de retranchements et soustractions du montage, de répétitions et recadrages, et tout particulièrement d'intervalles, son film prend l'apparence d'une mémoire que nous pouvons sentir, écrivant les images sur l'écran comme si nous nous en « souvenions » nous-mêmes. Le cinéma de Farocki écrit donc une mémoire propre aux archives et à leur survivance d'images grâce au montage, mais c'est aussi par les formes mémorielles de ce dernier que l'importance de leur mémoire et réécriture nous advient. Ainsi les reprises de Farocki, engageant tous les moyens « mémoriels » du cinéma pour écrire l'histoire des images, favorisent-elles le partage de la mémoire en jeu dans les images. En l'écrivant comme une chose où nous avons part, Farocki nous rapproche de la mémoire en jeu, des témoins.

Ce travail de montage, et l'expérience du spectateur face à un tel film mémoriel, fait écho à celui du jeu distancié de l'acteur. Il considère que ce sont *les films et leurs formes* qui doivent créer des puissances d'adresse de la mémoire ou d'écriture de celle-ci pour les témoins et les victimes. En étant extrêmement respectueux du matériau tout en hésitant pas à le réécrire, Farocki montre que ce sont les gestes de cinéma entrepris pour écrire la mémoire qui font l'éthique de la représentation. Aussi, Farocki étudie encore les « procédures » de regard et formes de représentations précédentes et mutilantes qui ont écrit et représenté leur mémoire. À chaque fois, les formes et l'éthique des gestes de reprises effectués par Harun Farocki ne s'en éclairent que davantage.

La présence d'images inappropriées est toujours accompagnées de contrepoints capables de les critiquer et de les renverser. Or, la persistance des films de Farocki à reprendre des telles images ne se mesure pas uniquement à la critique que nous pouvons ainsi mener des images. Il s'agit aussi d'une forme d'écriture propre à Farocki, qui remet en contact les oppositions, les forces, qui tente de les mettre au jour dans un montage. En effet, c'est ainsi que Farocki écrit l'histoire au cinéma : *en tenant compte* de la pluralité des images, des éthiques, des regards, des forces. Le regard qu'il pose sur les images est toujours patient, interrogateur. Au montage, il les remonte souvent telles quelles, avec le regard qui les a produites, afin de mieux saisir leur politique filmique. C'est une des stratégies propres à ses reprises, stratégie que nous nous sommes efforcés de décrire dans les derniers chapitres de chaque partie. Dès le commencement de notre recherche, elle a pris une place importante dans la mesure où c'est sur ce point que Harun Farocki diverge tout à fait des autres cinéastes qui remontent des images pour écrire l'histoire, comme Marker ou Godard par exemple. En effet, Farocki reprend des images qui ont été faites, dans l'histoire, aux côtés de guerres ou de crimes de l'histoire, voire par des ennemis (le regard nazi, le regard surveillant, etc). Il n'hésite pas à les remonter. C'est que le cinéaste invente toujours, nous l'avons vu, une distance propre à révéler le point de vue créateur, en même temps que capable de lui apposer une lecture nouvelle, qui décide de la valeur de ses interprétations, de ses regards et de ses gestes.

Les reprises des visages possèdent pourtant un trait commun avec Marker : Farocki fait monter l'anonymat du sujet filmé grâce à une mise en scène de la « prise de vue » comme moment unique, dont il retrace l'histoire dans le film. La reprise des archives du cinéma possède pourtant des similitudes avec Godard, puisque Farocki, comme lui, écrit une histoire solidaire avec les opprimés, les oubliés, grâce au montage. Rapprocher le cinéaste que nous étudions d'autres cinéastes de la « reprises », des monteurs tout particulièrement, a permis de révéler les techniques de compositions propres au montage farockien pour reprendre les images et écrire une histoire politique. Farocki reprend toutes sortes d'images et non

seulement celle dont il se sent solidaire. Le propre de son cinéma est de révéler le pouvoir qu'exercent la « prise de vue » et la représentation sur les corps, les êtres, afin de comprendre la part éthique des images. Chez Farocki, nous étudions toujours les gestes (le regard, la prise de vue, la représentation), car ce sont eux qui, en « montrant », sont responsables de la façon dont nous pouvons « regarder » les images. C'est pourquoi Farocki ne les laisse jamais sans montreurs, qu'il s'agisse des producteurs de l'image ou de lui-même.

Si Farocki offre ainsi aux documents de l'histoire une lisibilité nouvelle, provenant de la connaissance des gestes de son métier, cela montre également quelque chose de la grande « politique » de son cinéma, qui ne dit jamais au spectateur ce qu'il faut penser des images. Quand il remontre ainsi le cliché de l'opérateur nazi (1.3.) ou les images vidéos faites par les divers révolutionnaires de Bucarest (2.3.), Farocki expose les premières prises de sorte à ce que nous observions les points de vue des images et que nous saisissons de nous-mêmes où va notre sympathie. C'est un cinéma qui *devient* solidaire des victimes, des révolutionnaires, des prisonniers, des sans-noms de l'histoire, et non qui l'est préalablement. Cette stratégie de traitement du sens et des images possède deux versants : l'étude de l'éthique de la première prise de vue, et sa réécriture ouverte, afin de la donner à voir, à penser. Chez Farocki, ce sont les relations aux images que son cinéma ne cesse de penser et écrire qui permettent de produire nous-mêmes une évaluation des positions et des éthiques à partir desquelles les penser, pour relancer une croyance au monde bien plus solidaires des opprimés. C'est aussi là que le cinéma de Farocki peut se distinguer tout à fait des films militants : il n'y a pas de prise de position *avant* la lecture que le film rend possible des regards et des archives. D'où le fait que ses films soient essentiellement des rapports de forces, mais qu'ils créent aussi de la pensée, en tant que la pensée n'est pas innée, mais vient du dehors, de quelque chose qui nous force à penser... Un film qui rende possible une expérience de cette sorte ? Presque une forme adéquate pour des films écrits avec des images qui viennent du monde.

C'est un fait : Farocki ne nie jamais les images ni les hommes qui en sont les acteurs. Ses reprises écrivent donc une histoire qui est également politique en ce qu'elle ne nie pas la présence des êtres à l'histoire, leur gestes, leur regards. Elle tient compte de leur expérience, et engage tous les moyens du cinéma pour la réécrire. C'est aussi de cela, en fin de compte, que nous sommes spectateurs devant les reprises historiques et cinématographiques de Farocki : nous sommes devant des images faites par des hommes, d'autres que nous, mais qui nous regardent parce qu'elles traduisent encore leur expérience et que Farocki les réécrit comme un narrateur : dans une distance face à elle, précisément celle de l'altérité, qui permet l'écoute, la rencontre, aussi bien que l'affrontements des points de vue.

L'histoire a montré un certain intérêt pour ces questions et formulé des réponses propres à sa discipline, à ses questions épistémologiques. Ces dernières, nous l'avons vu, sont grandement une question de poétique, c'est-à-dire de choix d'écriture. Ginzburg décide de donner la parole à Menocchio *et* aux inquisiteurs, Farge au petit peuple du 18ème *et* au pouvoir qui le juge en reprenant des archives judiciaires. L'archive documente leur rapport, et les historiens nous rendent sensible aux acteurs de l'histoire, aux traces qu'ils ont laissées, *en la réécrivant*. La place laissée aux archives témoigne chez eux du fait que le discours explicatif de l'historien ne peut se faire en dehors de ceux qui en furent les acteurs. L'autorité de la narration y est donc aussi remise en cause, un trait qui semble se retrouver plus largement dans les sciences humaines comme dans un certain cinéma documentaire. Une des poursuites de ce travail pourrait être l'étude des formes narratives de diverses disciplines (historiques, cinématographiques, anthropologiques) qui, en plus de remettre en question la toute puissance de l'auteur, tendent à s'écrire comme des expériences – tant celle du chercheur, des acteurs, que du lecteur / spectateur. Bien sûr, ces formes ne sont pas la norme. D'où l'intérêt de décrire leurs qualités, qu'elles soient scientifiques voire empiriques : dans l'expérience racontée par les « narrateurs », l'expérience concernent le « sens » et non seulement la signification.

Les reprises ont également inscrit Farocki dans un certain cinéma de montage dont il pourrait être bon de le rapprocher davantage, en étudiant les formes d'associations des images, les buts poursuivis dans les reprises d'images par les cinéastes qui s'y attèlent, les formes historiques naissent du montage cinématographique, sa plasticité, son intempestivité fondamentales. Le cinéma de la reprise semble en effet offrir des possibilités d'écriture de l'histoire profondément riches aussi bien que multiples, et dont nous pourrions étudier les formes, les « politiques », notamment celles qui mettent au centre de leur écriture, mais diversement, la mémoire et les témoins.

Table des illustrations

Vidéogrammes des films de Harun Farocki commentés

Images du monde et inscription de la guerre, p. 49, 133, 176, 180, 209, 291, 318.

Respite, p. 54, 56, 60, 341, 366, 368, 372.

Prison Images, p. 74, 75, 78, 80, 219, 224.

Feu inextinguible, p. 95, 103, 108, 161, 209.

Vidéogrammes d'une révolution, p. 166, 209, 499, 500, 517, 524, 525, 561.

Les ouvriers quittent l'usine, p. 232.

L'Expression des mains, p. 238, 242.

Section, p. 280, 291.

As you See, p. 286, 292, 297, 309.

Bibliographie

Puisque notre thèse est divisée en chapitres contenant des notions et des thèmes (le témoin, la mémoire, l'événement) nous avons opté pour une bibliographie par chapitres. Nous proposons également une section rassemblant des ouvrages publiés consacrés à Farocki. Nous n'avons listé que ceux qui sont cités dans cette thèse. Un grand nombre de textes et articles cités dans notre travail en proviennent.

Ouvrages publiés concernant Harun Farocki

BLÜMLINGER, Christa, *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002.

FAROCKI, Harun, *Harun Farocki Films*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2006.

EHMANN, Antje, et KODWO, Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009.

ELSAESSER Thomas (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.

DESPOIX, Philippe, et LAMOUREUX, Johanne (dir.), *Intermédiatités* n°11, « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008.

PONTBRIAND, Chantal (dir.), *HF I RG*, Black Jack éditions / Jeu de Paume, Paris, 2009.

ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard : le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Hermann, Paris, 2011.

Références par chapitres

1.1. Archéologie du regard

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive (Homo Sacer III)*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003.

BLÜMLINGER, Christa, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 11-18.

— « Harun Farocki : l'art du possible », *Trafic* n°43, automne 2002, pp. 28-36.

COMOLLI, Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, pp. 11-39.

DANEY, Serge, « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, pp. 143-152.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986.

— « Sur la philosophie », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 185-212.

— « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 97-112.

DESPOIX, Philippe, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, pp. 89-93.

FAROCKI, Harun, « Bilderschatz : Thesaurus ou Vocabulaire d'images. Quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999 », in Christa Blümlinger (dir.) *Reconnaître et poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 93-97.

— « La guerre trouve toujours un moyen », in Chantal Pontbriand (dir.), *HF I RG*, Black Jack éditions / Jeu de Paume, Paris, 2009, pp. 90-112.

— « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, in Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, np.

— « Comment montrer des victimes ? », *Trafic* n°70, été 2009, pp.16-24.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1969.

— « Sur l'archéologie des sciences : réponse au Cercle d'épistémologique », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°59, Gallimard, coll. Quarto, 2001, pp. 729-759.

- « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°84, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 1004-1024.
- *Surveiller et Punir*, Gallimard, coll. Tel, 1975.
- « La Poussière et le Nuage », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°277, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 829-838.
- « Table ronde du 20 mai 1978 », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°278, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 839-853.
- GONZALES, William, *Généalogie et Pragmatique : l'homme à l'épreuve de lui-même*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- LINDEPERG, Sylvie, « Vies en sursis, images revenantes : sur Respice de Harun Farocki », *Trafic* n°70, été 2009, pp. 25-32.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007.
- RAJCHMAN, John, « L'Art de voir de Foucault », *Trafic* n°52, hiver 2004, pp. 83-111.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000.
- ROLLET, Sylvie, *L'Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011.
- WOTLING, Patrick, *La Pensée du sous-sol : statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Allia, Paris, 1999.

1.2. Jeu de l'acteur, témoin en jeu

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive (Homo Sacer III)*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1999 / 2003.
- « Notes sur le geste », in *Moyens sans fin : notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2002, pp. 59-71.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, coll. Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris, 1980.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, pp. 244-262.
- CHAUVIER, Éric, *Fiction Familiale : approche anthropolinguistique d'une famille*, PUB, Bordeaux, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, pp. 11-39.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, Quadriges, Paris, 1962 / 2007.
- *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1964 / 2010.
- « Les puissances du faux » (chap. 6), in *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 165-202.

- « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fou : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 291-304.
- et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- GINZBURG Carlo, « Unus testis : l'extermination des Juifs et le principe de réalité », in *Un seul témoin*, Bayard, Paris, 2007, pp. 17-69.
- FAROCKI, Harun, « Risquer sa vie. Images de Holger Meins », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 20-30.
- « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, n.p.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007.
- RÖCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Paris, 1992.
- ROLLET, Sylvie, *L'Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011.
- STRAUB, Jean-Marie et HUILLET Danièle, *Écrits*, Independencia éditions, Paris, 2012.
- WAINTRATER, Régine, « Des Lumières à l'obscurité... : Robert Antelme et Jean Améry, deux itinéraires » in *Topique*, 2005/3 n°92, p. 95-110. DOI : 10.3917/top.092.0095.
- WIENER, Chet, « Filmographie (films de H.F. commentés ou décrits) : Images de Prison », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 123-124.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1998 / 2013.

1.3. Visages, Histoire(s), Cinéma

- AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Le Seuil, coll. Librairie du XXe Siècle, Paris, 1990.
- « Le Visage », in *Moyens sans fin : notes sur la politique*, Payot & Rivages, Paris, 1995 / 2002, p. 103-112.
- « Le Jour du Jugement », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005 / 2006, p. 21-27.
- « Assistants », in *Profanations*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2005 / 2006, pp. 29-38.
- ANONYME, *Appel*.
- BENJAMIN, Walter, « Paralipomènes et variantes de "Sur le concept d'histoire" », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, pp. 444-455.

- « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, pp. 295-321.
- BERND Stiegler. La destruction et l'origine : Ernst Jünger et Walter Benjamin. In: *Littérature*, N°112, 1998. La littérature et la danse. p. 112-126. DOI : 10.3406/litt.1998.1606
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1606
- BENSUSSAN, Gérard, *Éthique et Expérience : Lévinas politique*, La Phocide, Strasbourg, 2008.
- « Qu'est-ce qu'aider ? : Brèves notes sur la justice et la responsabilité », pp. 23-32.
- « Visage et Personne : quelques enjeux », pp. 59-71.
- BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- BLÜMLINGER, Christa, « Critical Strategies », in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, pp. 315-322.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1975 / 1988.
- DANEY, Serge, « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, pp. 27-35.
- DELEUZE, Gilles, « Les Puissances du faux » (chap. 6), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 165-202.
- « Trois questions sur Six fois deux (Godard) », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 55-66.
- « Les Intercesseurs », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990 / 2003, pp. 165-184.
- avec PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010.
- « Peuples exposés, Peuples figurants », in *de(s)générations* n°9 (figures, figurants), septembre 2009, pp. 7-17.
- FAROCKI, Harun, in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002 :
- « Risquer sa vie : images de Holger Meins », pp. 20-30 ;
- « Qu'est-ce qu'une salle de montage », pp. 31-33 ;
- « Les ouvriers quittent l'usine », pp. 65-72 ;
- « Bresson, un styliste », pp. 73-78 ;
- « Bilderschatz : Thesaurus ou Vocabulaire d'images. Quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999 », pp. 93-97.

- avec ERNST, Wolfgang, « Towards an Archive for Visual Concepts », in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, pp. 266-267.
- « La Diva aux lunettes », *Trafic* n° 55, automne 2005, pp. 62-68.
- « Written Trailers » in Antje Ehman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 221-241.
- « P comme Prison : Présentation du film Prison Images sur le site du cinéaste » : <http://www.farocki-film.de>
- FOUCAULT, Michel, « La Pensée du dehors », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°38, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 546-567.
- *Le Beau Danger : entretien avec Claude Bonnefoy* (1968), EHESS, coll. Audiographie, Paris, 2011.
- *Il faut défendre la société : cours au Collège de France (1976)*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Études, Paris, 1997.
- GODARD, Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », in Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio (dir.), *Théories du cinéma*, Cahiers du cinéma, 2001, p. 31-34.
- GILLET, Catherine, « Visages de Marker », *Théorème* n°6, Philippe Dubois (dir.), « Recherches sur Chris Marker », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, pp. 75-82.
- GINZBURG, Carlo, « Détails, gros-plan, micro-analyse : en marge d'un livre de Siegfried Kracauer », in *Le Fil et les Traces : vrai, faux, fictif*, Verdier, Paris, 2010, pp. 335-359.
- HORNE, JENNIFER, and JONATHAN KAHANA. "A Perfect Replica: An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow." *Afterimage*. Nov. 1998 : 12-14.
- HÜSER, Rembert, « Nine minutes in the Yard : A Conversation with Harun Farocki », in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, pp. 297-314.
- JACQUEMOND, Olivier, *Le Juste Nom de l'amitié : pour une amitié sans visage*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2011.
- LEANDRO, Anita, « Politiques du montage chez Guy Debord », in Trudy Bolter (dir.), *Expressions politiques du cinéma*, Sciences Po Bordeaux / Pleine Page Éditeur, Bordeaux, 2006, pp. 58-65.
- « O que é um film político, hoje ? », 9 p.
- LINDEPERG, Sylvie, « L'étrange album de famille du XXe siècle : Le cinéma et la télévision face aux photographies d'Auschwitz », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1 N° 89-90, pp. 37-43.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, Paris, 2001.

- MARKER, Chris, *Coréennes*, Le Seuil, coll. Courts Métrages (n°1), Paris, 1959.
- PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Le Cerf / Livre de Poche, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques, « L'Inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, pp. 47-70.
- « Le Bruit du peuple, l'image de l'art : À propos de Rosetta et de L'Humanité », in Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio (dir.), *Théories du cinéma*, Cahiers du cinéma, 2001, pp. 213-219.
- *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.
- *Les Écartés du cinéma*, La Fabrique, Paris, 2011.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le seuil, coll. Points Essais, Paris, 2000, 689 p.
- RUEFF, Martin, « L'Historien et les Noms propres », *Critique* n°769-770, « Sur les traces de Carlo Ginzburg », juin-juillet 2011, pp. 514-532.
- SKORECKI, Louis, « Qui est Farocki ? », *Cahiers du cinéma* n°329, novembre 1981, p. VIII, lu sur : http://ouvrir.le.cinema.free.fr/sons/gdh0910/gdh_091005bis.mov

2.1. L'Auteur comme agenceur

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Le Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 1997.
- « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 1995 / 2002, pp. 59-71.
- BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, pp. 432-443.
- CLASTRES, Pierre, *Chronique des indiens Guayaki : ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*, Plon, coll. Terre Humaine, rééd. Pocket, Paris, 1972.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Le Miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, pp. 11-45.
- DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fou : textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 291-302.
- et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- et PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996.

ELSAESSER, Thomas, « Sauts temporels et déplacements : le souvenir du travail dans les machines de vision de Harun Farocki », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, p. 35-51.

FAROCKI, Harun, et SILVERMAN, Kaja, *Speaking about Godard*, New York University Press, New York / London, 1998.

— *Harun Farocki Films*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2006.

— « Written Trailers », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp.

— *Rote Berta Geht Ohne Liebe Zu Wandern*, Strzelecki Books, Cologne, 2009.

FOUCAULT, Michel, « Réponse à une question », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°58, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 701-723.

— « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°69, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 807-849.

— « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°206, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 298-329.

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1996.

ROSENBAUM, Jonathan, « The Road Not Taken : Films by Harun Farocki » in Thomas Elsaesser (dir.), *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, pp. 157-161.

RANCIÈRE, Jacques, « Sens et figures de l'histoire », in *Figures de l'histoire*, PUF, Paris, 2012, pp. 57-85.

2.2. La Mémoire à l'épreuve du montage

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Le Seuil, coll. La petite librairie du XXème siècle, Paris, 1996.

— *Homo Sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Le Seuil, 1997.

— *État d'exception* (Homo Sacer II, 1), Le Seuil, Paris, 2003.

— *Ce qu'il reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive* (Homo Sacer III), Payot & Rivages, Paris, 1999 / 2003, p. 169.

— *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2007.

— *Signatura Rerum : sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008.

AKERMAN, Chantal, *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Cahiers du Cinéma / Centre Georges Pompidou, Paris, 2004.

ANONYME, *Appel*.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1991, pp. 432-443.

— « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Röchlitz, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, pp. 427-443.

— « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, pp. 244-262.

— « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire*, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, pp. 147-207.

— « Zentralpark », in *Charles Baudelaire*, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, pp. 209-250.

— « Enfance Berlinoise », in *Sens Unique*, Les Belles Lettres /Maurice Nadeau, Paris, 2007, pp. 27-134.

— *Baudelaire*, La Fabrique, Paris, 2013.

BLANCHARD, Pascal et VEYRAT-MASSON, Isabelle (dir.), « Les Mémoires au carrefour des processus de médiatisation. Introduction », in *Les Guerres de mémoire*, La Découverte, Paris, 2008, pp. 15-49.

BLÜMLINGER, Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », *Trafic* n° 14, Printemps 1995, pp. 27-38.

— « Mémoire du travail et travail de mémoire – Vertov/Farocki (À propos de l'installation Contre-chant) » *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, pp. 53-68.

— « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître & Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 11-18.

BOULAY, Béranger, « Un nouveau discours de l'histoire », *Critique* n°769-770, « Sur les traces de Carlo Ginzburg », Les Éditions de Minuit, Paris, juin-juillet 2011, pp. 553-563.

BRUN, Patrice, « Shoah ou la mise à l'épreuve de la poétique », in *Poétique du cinéma*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris, 2003, pp. 191-207.

CHAMEROIS Gilles, « Aller, revenir, tisser un abri : Route One/USA, de Robert Kramer (1989) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 11 janvier 2014. URL : <http://transatlantica.revues.org/6010>

COMOLLI, Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* n°63, 2008, pp. 11-39.

DANEY, Serge, « Un tombeau pour l'œil », in *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, pp. 27-35.

- « Johan Van der Keuken : la radiation cruelle de ce qui est », *Cahiers du Cinéma* n°289-290, juillet-août 1978, pp. 69-72.
- « Une morale de la perception », in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, pp. 143-152.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, coll. Folio Histoire, Paris, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1964 / 2010.
- « Les composantes de l'image » (chap.9), *L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 292-341.
- *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, 1991.
- « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 291-304.
- DESCAMPS, Florence, « Histoire orale », in Delacroix C., Dosse F., Garcia P. et Offenstadt N. (dir.), *Historiographies 1 : concepts et débats*, Gallimard, coll. Folio Histoire, Paris, 2010, p. 395.
- DESPOIX, Philippe, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, pp. 89-93.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.
- *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1989.
- « L'histoire entre deux rives » in Didier Eribon (dir.), *L'Infréquentable Michel Foucault : renouveaux de la pensée critique*, EPEL, Paris, 2001, p. 169-173.
- *Essai pour une histoire des voix au 18ème siècle*, Bayard, Montrouge, 2009.
- FAROCKI, Harun, « Sans régularité, pas sans règle », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 46-53.
- « Hommage », in *Trafic* n° 45, printemps 2003, p. 70-73.
- « Duisburg, trente ans après », in *Trafic* n°61, printemps 2007, p 66-73.
- « Respite / Sursis / Aufschub », *Intermédialités* n°11, Philippe Despoix et Johanne Lamoureux (dir.), « travailler (Harun Farocki) », Éditions du C.R.I. de l'Université de Montréal, Québec, printemps 2008, n.p.
- « Written Trailers », in Antje Ehmann et Kodwo Eshun, *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 220-241.
- FOUCAULT, Michel, « La Scène de la philosophie : Entretien avec M. Watanabe », in *Dits et Écrits (1954-1975)*, vol. 2, texte n° 234, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 571-595

- « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 1 (1954-1975), texte n°84, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 1004-1024.
- FRODON, Jean-Michel (dir.), « Conversations au Moulin », in *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, pp. 127-166.
- GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les Vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Aubier, Paris, 1980.
- « Traces », in *Mythes Emblèmes Traces*, Verdier, Paris, 1986, pp. 118-294.
- « Microhistoire : deux ou trois choses que je sais d'elle », in *Le Fil et les Traces : vrai, faux, fictif*, Verdier, Paris, 2010, pp. 361-405.
- JOUHAUD, Christian, « Benjamin, le "Grand Siècle" et l'Historien. Retour sur un travail », in Simay Philippe (dir.), *Walter Benjamin : la tradition des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale n°4, L'Herne, Paris, 2008, pp. 33-42.
- KILANI, Mondher, *L'Invention de l'autre : essais sur le discours anthropologique*, Payot, Lausanne, 1994.
- LINDEPERG, Sylvie, « Nuit et Brouillard, l'invention d'un regard », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, pp. 85-108.
- « Suspended Lives, Revenant images » in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki, Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 28-34.
- « Vies en sursis, images revenantes. Sur Respice de Harun Farocki », *Trafic* n° 70, été 2009, pp. 25-32.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, coll. Pratiques théoriques, Paris, 2001.
- MACÉ, Arnaud, « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écriture de la hantise », *Cahiers du cinéma* n°627, octobre 2007, pp. 72-74.
- MANGEOT, Philippe, et ZILBERFARB, Sacha, « La mémoire des vaincus : entretien avec Enzo Traverso », *Vacarme*, version en ligne de la revue *Vacarme* publiée le 2 octobre 2002, <http://www.vacarme.org/article434.html#nb1>
- MARRATI, Paola, « Le montage du Tout », in *Gilles Deleuze : Cinéma et philosophie*, PUF, coll. Philosophies, Paris, 2003, pp. 60-73.
- NANCY, Jean-Luc, « La représentation interdite », in *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, pp. 57-98.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Deuxième Considération intempestive : de l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, Mille et une nuits, Paris, 2000.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 2002.

— « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans », *Théorème* n° 6, Philippe Dubois (dir.), « Recherches sur Chris Marker », Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, pp. 101-110.

PONTBRIAND, Chantal, « Glossaire », définition du Soft Montage de Harun Farocki, in *Éléments de présentation pour les enseignants*, Harun Farocki I Rodney Graham, exposition au Jeu de Paume, du 7 avril au 7 juin 2009, Paris, p. 12.

PDF disponible sur le site du Jeu de Paume : <http://www.jeudepaume.org/pdf/HF%20I%20RG.pdf>

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1996.

PROUST, Françoise, *L'Histoire à contre-temps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Le Cerf, coll. Livre de Poche, 1994.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 112.

— « Sens et Figures de l'histoire », in *Figures de l'histoire*, PUF, Paris, 2012, pp. 57-85.

ROLLET, Sylvie, *L'Éthique du regard*, Hermann, Paris, 2011.

— *Harun Farocki : de l'archive à l'image, une enquête sur le regard*, 11 p.

STORA, Benjamin, « Les Guerres de mémoire », in BLANCHARD Pascal et VEYRAT-MASSON Isabelle (dir.), *Les Guerres de mémoire*, La Découverte, Paris, 2010, pp. 7-13.

TRAIMOND, Bernard, *Penser la servitude volontaire : Gérard Althabe un anthropologue du présent*, Le Bord de l'Eau, Bordeaux, 2011.

WARBURG, Aby, et BINSWANGER, Ludwig, *La Guérison infinie*, Payot & Rivages, coll. Bibliothèque Rivages, Paris, 2007.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 2013.

— *L'Heure d'exactitude : Histoire, Mémoire, Témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, Albin Michel, coll. Itinéraires du savoir, Paris, 2011.

2.3. L'événement cinématographique ?

AGAMBEN, Giorgio, *Signatura Rerum : Sur la méthode*, Vrin, Paris, 2008, pp. 23-24 et 33.

— *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot & Rivages, Paris, 2008, pp. 9-11.

ANONYME, « Proposition V », in *Appel*, p. 48.

AZOURY, Philippe, « Filmographie (films de H.F. commentés ou décrits) : Images de Prison », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002, pp. 115-116 (nous soulignons).

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000, pp. 427-443.

- BENSA, Alban et FASSIN Éric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain* n° 38, mars 2002, pp. 5-20.
- COMOLLI, Jean-Louis, « La ville filmée », in Gérard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1994, pp. 13-61.
- « Le Miroir à deux faces », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997, pp. 11-45.
- DANEY Serge, « Un tombeau pour l'œil », in *Cahiers du cinéma* n°258-259, juillet-août 1975, pp. 27-35.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962 /2007.
- *Proust et les Signes*, PUF, 1964 / 2010.
- *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- *L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- « Un portrait de Foucault », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 139-161.
- « Sur Leibniz », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, pp. 213-222.
- « Contrôle et Devenir », in *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, pp. 229-239.
- avec GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- avec PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996.
- « Mai 68 n'a pas eu lieu », in *Deux Régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 215-217.
- « Préface pour l'édition américaine de L'Image-Temps », in *Deux Régimes de fous*, Paris, 2003, pp. 329-331.
- « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (Conférence à la Fémis), in *Deux Régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 291-304.
- Cours sur Leibniz (et l'événement) du 12/05/1987, en ligne sur www.webdeleuze.com.
- Spinoza : Immortalité et Éternité, Gallimard, coll. À voix haute, Paris, 2001, CD.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Le Seuil, coll. Points Histoire, Paris, 1989.
- « Penser et définir l'événement en histoire : Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain* n° 38, mars 2002, pp. 69-78.
- « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », in Philippe Simay (dir.), *Walter Benjamin : La Traditions des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale n°4, L'Herne, Paris, 2008 / 2013, pp. 27-32.

- « Arlette Farge : archéologie des corps ordinaires » in *Le Monde des Livres* | 29.03.2007 à 11h54 • Mis à jour le 29.03.2007 à 11h54 | Par Jean Birnbaum
- FAROCKI Harun, in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre Typographique, Courbevoie, 2002 :
- « Filmographie : Films de H.F. commentés ou décrits, précédés de photographies légendées par l'auteur », p. 93-126.
- « Risquer sa vie. Images de Holger Meins », p. 20-30.
- « Je ne m'y reconnais pas dans Bucarest », p. 55- 63.
- « Written Trailers », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, p. 228.
- « La guerre trouve toujours un moyen », in Chantal Pontbriand (dir.), *HF I RG, Blackjack / Jeu de Paume*, 2009, p. 90 (et p. 97 pour la citation).
- FOUCAULT, Michel, « Table ronde du 20 mai 1978 », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°278, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 839-853.
- « *Qu'est-ce que les lumières ?* », in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. 2 (1976-1988), texte n°351, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001, pp. 1498-1507.
- *Il faut défendre la société : cours au Collège de France (1976)*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Études, Paris, 1997.
- HAMERS, Jeremy, *De la Selbstverständlichkeit dans Videogramme einer Revolution de Harun Farocki et Andrei Ujica : le regardé, le visible et le vu*, p. 4.
- PDF : <http://popups.ulg.ac.be/MethIS/docannexe.php?id=247>
- KLEIMEIER, Klaus, « Enlargement of the Field of View : About Videograms of a Revolution », in Antje Ehmman et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 179-185.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, PUF, Paris, 2001.
- MENGUE, Philippe, *Utopies et Devenirs deleuziens*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- MORIN, Edgar, *La Rumeur d'Orléans*, Le Seuil, coll. Points, Paris, 1969.
- PROST, Antoine, *Douze Leçons sur l'histoire*, Le Seuil, coll. Point Histoire, Paris, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, « L'inoubliable », in *Arrêt sur Histoire*, Éditions du Centre Pompidou, coll. Supplémentaires, Paris, 1997.
- REVEL, Jacques, in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard / Le Seuil, coll. Hautes Etudes, Paris, 1996 :
- « Présentation : La construction du social », pp. 7-14.
- « Micro-analyse et construction du social », pp. 15-36.
- REVEL, Judith, *Le Vocabulaire de Foucault*, Ellipses, Paris, 2002.

NORA, Pierre, « L'événement monstre », in *Communications*, 18, 1972, L'événement, pp. 162-172. DOI : 10.3406/comm.1972.1272.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, coll. Points Essais, Paris, 2003.
 — « Le retour de l'Événement », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, T. 104, N°1. 1992. pp. 29-35 / doi : 10.3406/mefr.1992.4195.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_1123-9891_1992_num_104_1_4195

ROMANO, Claude, *L'Événement et le Monde*, PUF, Épiméthée, Paris, 1998.

ZEYFANG, Florian, « Inscriptions vidéographiques », in Antje Ehlmann et Kodwo Eshun (dir.), *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Koenig Books, London, 2009, pp. 186-193.

ZOURABICHVILI, François, « Deleuze : Une philosophie de l'événement », in François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, Paola Marrati, *La philosophie de Gilles Deleuze*, PUF, coll. Quadriges Manuels, pp. 1-116.

Filmographie

En règle général, nous avons privilégié les titres français. Dans la thèse, nous avons usé du titre original s'il était nécessaire à la construction de notre propos, voire le seul titre disponible. Par contre, nous avons nommé *Respite* par son premier nom, puisqu'il a eu une sortie nationale, avec deux autres films du Jeonyu Film Festival (ceux de Pedro Costa et Eugène Green) et réunis sous le titre commun « Memories ».

Enfin, dans le cas de *As you See*, nous avons choisi ce titre dans la mesure où nous pensions, au début de la rédaction de cette thèse, nommer les films dans la langue où nous les visionnions.

Harun Farocki (films étudiés)

Les Mots du président (1967)

Feu inextinguible (1969)

Entre deux guerres (1978)

Straub und Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment « Amerika » (1983)

As you See / Wie Man Sieht / Tel qu'on le voit (1986)

Images du monde et inscription de la guerre (1989)

La Vie RFA (1990)

Vidéogrammes d'une révolution (1991)

Section / Schnittstelle (1995)

Les ouvriers quittent l'usine (1995)

L'Expression des mains (1997)

Prison images (2000)

Respite / Aufschub / En sursis (2007)

Autres Films Cités (par ordre chronologique)

Le Déserteur, Vsevolod Poudovkine (1933)

Theresienstadt : Der Führer schenkt den Juden ein Stadt / Le Fuhrer offre une ville aux juifs, Kurt Geron (1944)

Allemagne année 0, Roberto Rossellini (1948)

Un chant d'amour, Jean Genet (1950)

Stromboli, Roberto Rossellini (1950)

Europa 51, Roberto Rossellini (1952)

Pick up on South Street / Le Port de la drogue, Samuel Fuller (1953)

Nuit et Brouillard, Alain Resnais (1955)

Un condamné à mort s'est échappé, Robert Bresson (1956)

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps Guy Debord (1959).

La Rage, Pier Paolo Pasolini (1960)

Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, Vicente Minnelli (1962)

Critique de la séparation, Guy Debord (1962)

Pour la suite du monde, Pierre Perrault (1963)

Pierrot le fou, Jean-Luc Godard (1965)

La Chinoise, Jean-Luc Godard (1966)

Si j'avais quatre dromadaires, de Chris Marker 1966)

Au hasard Baltazard (1966)

Loin du Vietnam, Chris Marker, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, William Klein, Agnès Varda, Claude Lelouch (1967)

Carnet de notes pour une Orestie africaine, Pier Paolo Pasolini (1969)

Journal, Johan van der Keuken (1972)

Le Nouvel Âge Glaciaire, Johan van der Keuken (1974)

Je, tu, il, elle, Chantal Akerman (1974)

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman (1975)

Numéro Deux, Jean-Luc Godard (1975)

Le Diable probablement, Robert Bresson (1977)

Les Rendez-vous d'Anna, Chantal Akerman (1978)

Le Fond de l'air est rouge, Chris Marker (1978)

Non réconciliés, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1978)

Césarée, Marguerite Duras (1979)

Etwas wird sichtbar / Before your Eyes Vietnam, Harun Farocki (1981)

Sans Soleil, Chris Marker (1982)

L'Argent, Robert Bresson (1983)

Amerika, rapports de classes, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1984)

Shoah, Claude Lanzmann (1985)

Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard (1988)

Sicilia, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1999)

L'Abécédaire de Gilles Deleuze, de Pierre-André Boutang (1996)

Sud, Chantal Akerman (1998)

La Vie nouvelle, Philippe Grandrieux (2000)

Notre Musique, Jean-Luc Godard (2004)

Serge Daney : itinéraire d'un ciné-fils, Régis Debray, Pierre-André Boutang et Dominique Rabourdin (2004)

Essai sur la vie nouvelle, la vie nue, et son assomption, film anonyme (2009).

Enfer. Notre Musique, documentaire sonore anonyme (2009)